

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA

EDIFÍCIO PARNASO:

INTERVENÇÃO EM ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO

Mónica Filipa Rodrigues Esteves



2015

EDIFÍCIO PARNASO:

INTERVENÇÃO EM ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
FAUP 2015

Estudante: Mónica Filipa Rodrigues Esteves

Orientação: Arquiteto António Luís Pereira da Silva Neves

*“O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.”*

Mia Couto in “Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra”

AGRADECIMENTOS

Ao professor António Neves por todo o apoio, pela partilha de conhecimentos, por toda a amizade, ao longo do meu percurso académico e em especial pela dedicada orientação nesta importante etapa.

Ao arquiteto José Carlos Loureiro pela simpatia, pelo tempo que dispensou para responder às minhas perguntas, e pelo seu contributo enriquecedor na arquitetura portuguesa com o Edifício Parnaso e com toda a sua vasta obra, com a qual muito aprendi.

Ao Daniel Oliveira por toda a disponibilidade e pelas preciosas informações cedidas sobre o Edifício Parnaso.

À arquiteta Joana Guerreiro Silva por todas as informações e material referente ao caso do estudo que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao arquiteto Luís Loureiro pela pronta disponibilização de documentos do arquivo pessoal do arquiteto José Carlos Loureiro.

Ao Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto por permitir a consulta e todo o tempo de análise do processo referente ao caso de estudo.

Aos meus pais e aos meus avós pela compreensão, confiança, presença e apoio desde sempre.

Ao Miguel por estar sempre ao meu lado, por toda a ajuda, paciência e incentivo.

Aos meus amigos pelo apoio e motivação.

RESUMO

A arquitetura do período do Movimento Moderno é parte crucial do nosso património, não só arquitetónico, mas também do património intelectual, sendo um testemunho de novas formas de conceber, de pensar e de viver, das inovações tecnológicas que a arquitetura integra naquele período e que ainda se repercutem na atualidade.

Apesar destes edifícios serem relativamente recentes, apresentam hoje problemas e desajustes, existindo a necessidade de intervenção.

Como meio de se formar uma abordagem crítica e consciente na intervenção sobre edifícios de valor patrimonial e arquitetónico, é analisada a evolução do campo da intervenção e questionada a sua possível especificidade no âmbito da arquitetura do Movimento Moderno.

O Edifício Parnaso é escolhido como objeto de estudo deste trabalho, devido ao seu reconhecido valor no campo da arquitetura e urbanismo, e como exemplar representativo da arquitetura do período do Movimento Moderno em Portugal.

Começando pelo estudo do objeto, pretende-se chegar aos critérios de intervenção a ter em conta e a metodologia para uma intervenção adequada, de forma a respeitar a autenticidade do edifício.

PALAVRAS-CHAVE:

Intervenção; Património; Movimento Moderno; Edifício Parnaso

ABSTRACT

The Modern Movement of architecture is a crucial part of our heritage, not only architectural, but also intellectual heritage, being a testimony of new ways of conceiving, of thinking and of living, a testimony of the technological innovations that architecture used in that period, that still have impact today.

Despite of the young age of this buildings, today they present problems and dysfunctions, therefore the need for an intervention.

To create a critical and conscious intervention in this buildings, that are loaded of heritage and architectural values, it is necessary to study this field of intervention and its evolution, and finally question its specificity within the architecture of Modern Movement.

‘Edifício Parnaso’ was chosen as the object of study of this work, due to its recognized value in the field of architecture and urbanism, and because it is a representative example of the architecture of Modern Movement in Portugal.

Starting with the object’s study, it is intended to reach the intervention criteria to be taken into account and the methodology for proper intervention, in order to respect the authenticity of the building.

KEY WORDS:

Intervention; Heritage; Modern Movement; Edifício Parnaso

SUMÁRIO

5 / 7

Resumo / Abstract

0. Introdução

13 Objeto, Motivação e Objetivo

15 Método e Estrutura

1. Arquitetura do Movimento Moderno

21 1.1 Enquadramento Internacional

37 1.2 O Caminho da Arquitetura Portuguesa

37 1.2.1 Período que Antecede o Moderno

41 1.2.2 O Movimento Moderno em Portugal

47 1.2.3 Uma Involução: a Ideologia Oficial

61 1.2.4 Progressiva Condescendência com a Nova Arquitetura

2. Intervenção em Património Arquitetónico

77 2.1 Conceitos de Intervenção e Património

83 2.2 Desenvolvimento da intervenção em Património Arquitetónico

105 2.3 Intervenção em Património Arquitetónico do Movimento Moderno

109 2.3.1 Valorização do Património Arquitetónico do Movimento Moderno

113 2.3.2 Desafios da Intervenção em Património Arquitetónico do Movimento Moderno

121 2.3.3 Critérios de Intervenção em Património Arquitetónico do Movimento Moderno

3. Edifício Parnaso

127 3.1 Vivência e Primeiras Obras do Arquiteto José Carlos Loureiro

133 3.2 Evolução do Projeto

141 3.3 Implantação

145 3.4 Acessos

147 3.5 Organização do Programa

153 3.6 Composição e Desenho

159 3.7 Caracterização Construtiva do Bloco de Habitação

165 4. Intervenção no Bloco de Habitação do Edifício Parnaso

169 4.1 Estado Atual

169 4.1.1 Patologias Exteriores Observadas

177 4.1.2 Patologias Interiores Observadas

179 4.1.3 Alterações ao Edifício Original

183 4.1.4 Desempenho Térmico e Acústico

189 4.2 Metodologia e Critérios de Intervenção

199 4.3 Linhas de Intervenção

199 4.3.1 Resolução de Patologias

205 4.3.2 Alternativas às Alterações Existentes

209 4.3.3 Melhoria do Conforto Térmico e Acústico

213 5.Considerações Finais

218 Bibliografia

224 Referência de Figuras

233 Anexos

234 Anexo I – Cronologia do Processo de Licenciamento com Registo nº1775/55

236 Anexo II – Programa do Edifício Parnaso por Pisos

240 Anexo III – Entrevista ao Arquiteto José Carlos Loureiro

257 Anexo IV – Desenhos do Edifício Parnaso, escala 1:500 (desdobrável)

259 Anexo V – Desenhos do Bloco de Habitação do edifício Parnaso, escala 1:150

269 Anexo VI – Pormenores Construtivos do Bloco de Habitação do Edifício Parnaso

276 Anexo VII – Pormenores de Hipótese de Inserção de Vidro Duplo nos Caixilhos

281 Anexo VIII – Fotografias do Edifício Parnaso

O. INTRODUÇÃO

OBJETO, MOTIVAÇÃO E OBJETIVO

O presente trabalho incide sobre a questão da Intervenção no Património Edificado, nomeadamente, no Património do Movimento Moderno.

O interesse nesta temática surgiu com a consciência de que o Património do Movimento Moderno está ainda pouco protegido, tem mais riscos de desaparecer e de ser abusivamente intervencionado, o que frequentemente causa a sua descaracterização. Este trabalho pretende valorizar os edifícios deste período, bem como consciencializar para a necessidade de uma intervenção adequada.

13

Depois de perceber os conceitos e o desenvolvimento das diferentes reflexões sobre a Intervenção no Património, pretende-se a formação de uma abordagem crítica e consciente à Intervenção sobre edifícios de valor patrimonial e arquitetónico. É, depois, questionada a especificidade da Intervenção no Património do período do Movimento Moderno, relativamente ao restante Património Edificado. Para uma abordagem informada foi necessário a compreensão dos fundamentos da arquitetura do Movimento Moderno, também apresentada de forma sucinta neste trabalho.

O caso de estudo escolhido foi o Edifício Parnaso, por ser um edifício representante do Movimento Moderno em Portugal. Além disso, este é um edifício com valor arquitetónico e patrimonial já reconhecido.

Pretende-se, depois do estudo ao edifício, perceber quais os problemas que apresenta na atualidade e quais as novas necessidades a que deve fazer face. O objetivo é apresentar os critérios e linhas de intervenção a ter em conta numa hipotética futura e necessária intervenção ao Edifício Parnaso, sem que ocorra a sua descaracterização.

O. INTRODUÇÃO

MÉTODO E ESTRUTURA

Começa-se pela seleção, leitura e interpretação de bibliografia relacionada com o tema que, naturalmente, vai crescendo ao longo do desenvolvimento deste trabalho, consoante as novas questões que se colocam. Em paralelo é feita uma reflexão sobre o tema, visando esclarecer e enquadrar os assuntos, conceitos, dúvidas e problemas. É necessária a pesquisa de documentação relativa ao objeto de estudo quer através de pessoas interessadas no edifício, do Arquivo Histórico da C.M.P., do espólio e de conversas com o arquiteto José Carlos Loureiro. Esta documentação, tal como a bibliografia, contribui para o desenvolvimento das reflexões expostas, e para a ilustração da dissertação. São imprescindíveis as visitas ao Edifício Parnaso para o compreender, desenhar, fotografar e realizar levantamentos necessários para o trabalho.

15

No primeiro capítulo é feito um enquadramento da arquitetura do período do Movimento Moderno, centrando-se no contexto Português. Este conhecimento foi fundamental para um desenvolvimento informado dos capítulos que incidem na Intervenção sobre o Património do Movimento Moderno e para o estudo do Edifício Parnaso.

O capítulo seguinte aborda a clarificação de conceitos, o desenvolvimento de reflexões sobre a intervenção no património, fundamentais para depois ser equacionada a especificidade da Intervenção no Património Moderno.

No terceiro capítulo, é feito um estudo do Edifício Parnaso, analisando o pensamento do arquiteto, o processo de desenvolvimento do projeto, bem como a sua implantação, organização, composição e caracterização construtiva para se compreender a sua identidade e valores inerentes.

O quarto capítulo começa por apresentar o diagnóstico do estado atual do Edifício Parnaso e as novas necessidades. É feita uma apresentação de critérios e linhas a que se devem responder para uma intervenção qualificada e adequada ao caso de estudo, para que não ocorra a sua descaracterização e perda de identidade.

O último capítulo apresenta as considerações finais.

17

Nos anexos estão presentes informações sobre o Edifício Parnaso, como cronologias, plantas, alçados, cortes construtivos, fotografias e a entrevista ao arquiteto José Carlos Loureiro. Grande parte destes documentos pretende servir de apoio ao longo do trabalho, sendo sugerida a sua consulta sempre que necessário.





1. ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO

1.01. *Construction in Space-Time II* (1924) de Theo Van Doesburg.



▲ 1.02 — Bairro pobre de Londres em 1872, gravura da Dudley Street de Gustave Doré.

▼ 1.03 — Butte dès Moulins (Paris, 1876) construção da Avenue de l'Ópera projetada por Haussman; fotografia de Charles Marville.



1. ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO

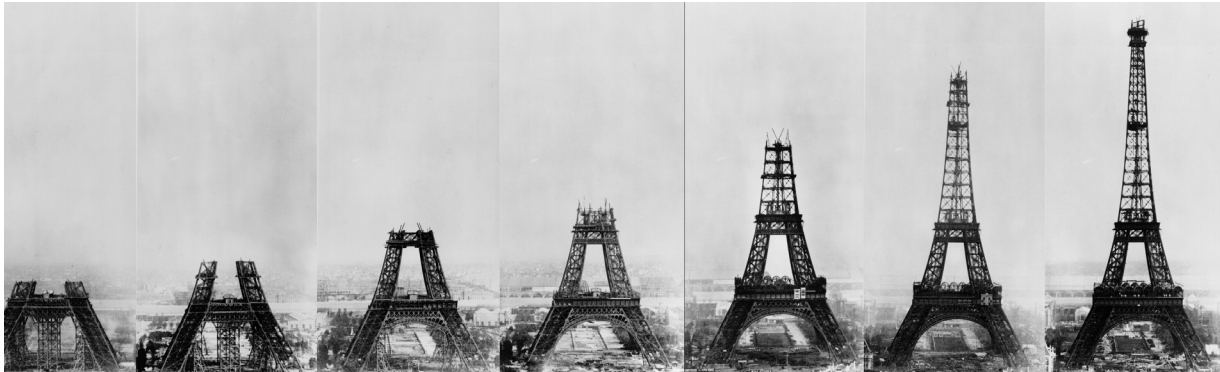
1.1 ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL

O Movimento Moderno é a denominação genérica atribuída a vários movimentos culturais que marcaram o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Em arquitetura, sinteticamente, traduziu-se numa nova linguagem arquitetónica que abraçava formas puras, despojadas de ornamentos, e seguia uma lógica funcionalista, esforçando-se por unir o útil ao belo. Os fundamentos da arquitetura do Movimento Moderno foram interpretados de inúmeras formas pelos variados autores e nas diversas regiões, dependendo do contexto em que se inseria. É possível encontrar-se a génese da arquitetura do Movimento Moderno em diversos fatores e circunstâncias independentes apresentadas a seguir, sendo que todas elas contribuíram de algum modo na formação desta nova linguagem arquitetónica.

21

Por um lado, a Revolução Industrial¹ foi um dos principais incitadores deste movimento devido às suas consequências sociais. As populações rurais começaram a afluir maciçamente às grandes cidades com o objetivo de conseguirem emprego nas novas indústrias. As cidades, que não se encontravam preparadas para esta profunda mudança, acolheram o proletariado em condições de habitação precárias. Apesar das novas necessidades sociais, higiénicas e económicas, a arquitetura do século XIX desenvolvia-se paralelamente a estas, sem qualquer vertente social. Procurando dar resposta a estas novas necessidades, destaca-se o trabalho de George-Eugène Haussmann (1809-1891) com o Plano Urbanístico de Paris que, apesar das demolições massivas efetuadas na cidade medieval e de ter sido fortemente criticado, conseguiu melhorar significativamente a cidade, tornando-se uma referência pelo resto da Europa. Os problemas urbanísticos e da habitação provocados pela Revolução Industrial e depois agravados pela destruição resultante das duas grandes guerras foram, mais tarde, centrais na

¹ A Revolução Industrial tem o seu início por volta de 1760 em Inglaterra, estendendo-se progressivamente aos outros países da Europa e América do Norte.



▲ 1.04 — Torre Eiffel, time-lapse da construção da estrutura metálica (1887-1889), considerada uma afronta por Morris (líder do movimento Arts and Crafts).

◀ 1.05 — Edifício na Rue Franklin (Paris, 1903) de Auguste Perret, possivelmente o primeiro edifício de de habitação coletiva com estrutura em betão armado.

▼ 1.06 — Casa Tassel (Bruxelas, 1892-93) de Victor Horta, a Art Nouveau demonstrou o potencial plástico dos novos materiais construtivos.



arquitetura do Movimento Moderno, nomeadamente na Holanda, Alemanha e Áustria, sendo também amplamente discutidos nos CIAM².

A Revolução Industrial também propiciou a introdução de novos materiais de construção (nomeadamente o ferro, o vidro e o betão) e a produção em série, tornando os materiais mais baratos. Ainda durante a segunda metade do século XIX, começou a verificar-se o uso de estruturas metálicas em construções técnicas projetadas por engenheiros. Pouco a pouco, estes novos sistemas construtivos começaram a ser aplicados pelos arquitetos.

23

O emprego destes novos materiais também propiciou os desenvolvimentos urbanísticos, sendo um exemplo bastante claro o de Chicago nos Estados Unidos da América. A organização da cidade de Chicago, apesar de reconstruída a partir de 1871 segundo uma malha ortogonal³, não se adequou ao crescimento da cidade⁴, o que forçou um crescimento vertical para rentabilizar o espaço ao máximo. Os denominados arranha-céus, que depois se popularizaram pelas cidades de todo o país, foram possíveis devido a estas novas invenções técnicas, como os elevadores, e usavam esqueletos de ferro e aço para se erguer. Apesar da tecnologia e estrutura inovadoras recorria-se a uma linguagem neoclássica, praticada pelos protagonistas da Escola de Chicago.⁵ Louis Sullivan (1856-1924), crítico desta escola, autor do slogan ‘form follows function’⁶, foi mentor de Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Wright “tem, desde o começo, as mesmas ambições de Sullivan, de criar uma arquitetura nova, independente dos estilos tradicionais e aderente à

2 Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, iniciados em 1928.

3 A reconstrução de Chicago foi definida segundo o documento ‘Ordinance of 1784’, já utilizado no Plano de Nova Iorque em 1811, que propunha a organização do território com base numa malha ortogonal, orientada segundo os meridianos e os paralelos.

4 Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. p.233

5 IDEM. p.234

6 O slogan ‘form follows function’ foi, na verdade, baseado no ‘utilitas’, ‘venustas’ e ‘firmitas’, os três elementos fundamentais na arquitetura, enunciados por Vitruvius. Foi, mais tarde, usado como slogan da arquitetura do Movimento Moderno, devido ao seu carácter funcionalista.



◀ 1.07 — Home Insurance Building
(Chicago, 1884) de William Le Baron
Jenney, considerado o primeiro
arranha-céus do mundo.

▼ 1.08 — Robie House (Chicago,
1909) de Frank Lloyd Wright.



vida moderna”⁷. Dotada de uma “genuína sintaxe espacial e (...) simplicidade de construção”⁸, a arquitetura de Frank Lloyd Wright passou por várias fases, desenvolvendo uma linguagem própria, experimental e orgânica que, apesar de paralela ao Movimento Moderno Europeu, segundo Bruno Zevi, influenciou arquitetos como Dudok e Berlage.⁹

“Era tão sólida a sua estrutura, apesar de toda a elasticidade, graças à qual as massas pareciam ter crescido juntamente com o terreno, era tão natural a interferência dos elementos figurativos transmutantes como numa tela de cinema, era tão racional e aparentemente fácil a distribuição dos espaços, que não surgiam dúvidas quanto à inevitabilidade de tal linguagem também para nós; funcionalidade e conforto estavam esplendidamente sintetizados da única maneira possível no nosso tempo.”¹⁰

Entretanto surge o movimento Arts and Crafts, opondo-se a esta ideia da mecanização e defendia um regresso à pureza de expressão artística e ao artesanato. Ironicamente, foi com base nesta ideia do trabalho artesanal autêntico e não imitativo, que surgiu a Art Nouveau (Liberty, Jugendstil ou Secessão) que, contraditoriamente, também acolheu os novos meios mecânicos e os novos materiais disponíveis.¹¹ Na Art Nouveau reconhece-se mérito por ter sido responsável pela rutura com uma arquitetura revivalista, com formas clássicas, compreendendo que com os novos materiais, como o ferro e o betão, era possível criar novas formas.¹² Apesar da sua existência passageira, conseguiu assinalar mais um passo no progresso de uma nova arquitetura.

7 Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.254

8 Dorfles, Gillo - A Arquitectura Moderna. Lisboa: Edições 70, 1986. p.65

9 IDEM. p.64

10 J.J.P.Oud cit. por Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.262

11 Dorfles, Gillo - A Arquitectura Moderna. op.cit. p.24

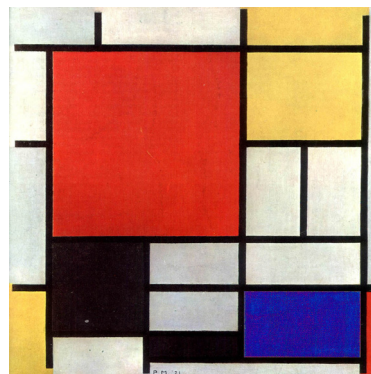
12 IDEM. p.31



▲ 1.09 — Fábrica de Turbinas da AEG (Berlim, 1909) de Peter Behrens.

◀ 1.10 — Casa Steiner (Viena, 1910) de Adolf Loos.

▼ 1.11 — *Composition with Red, Yellow, Blue and Black* (1921) obra Neo-Plasticista de Piet Mondrian.



Na Alemanha, em 1907, H. Van de Velde, impulsionador do Art Nouveau, assumiu a direção da Escola de Weimar. Ao mesmo tempo fundou-se a Deutscher Werkbund (Associação de Artes e Ofícios) cujo objetivo inicial era a cooperação entre artistas, artesãos e indústria, de modo a melhorar a qualidade e a estética dos produtos.

A Fábrica de Turbinas da AEG em Berlim (1909) de Peter Behrens (1868-1940) e a Casa Steiner em Viena (1910) de Adolf Loos (1870-1933), foram dois edifícios que marcaram uma rutura contra a ornamentação, sendo estes arquitetos os primeiros a criar uma arquitetura racional, “aquela que pretendia, antes de tudo mais, ser prática, limpa, ‘social’.”¹³

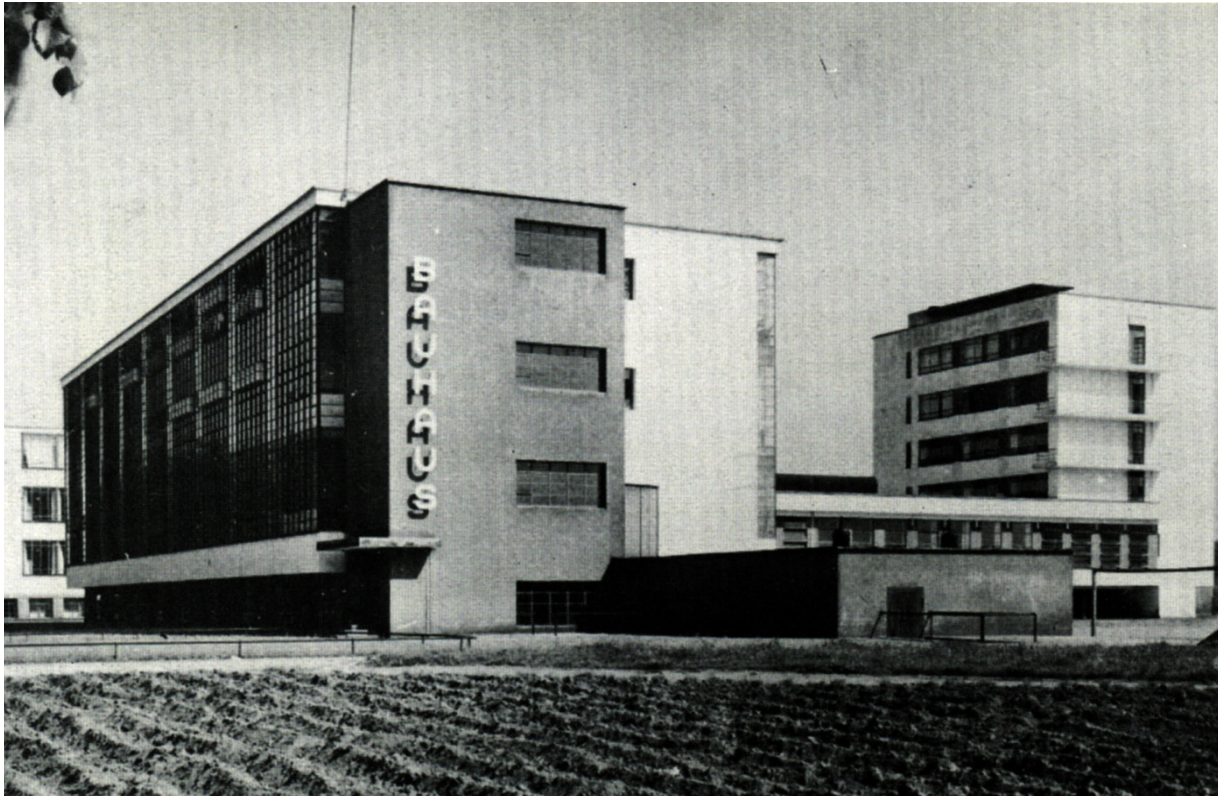
Em 1917 foi iniciada a publicação da revista ‘De Stijl’ na Holanda por Theo van Doesburg (1828-1931), que se refletiu num movimento protagonizado pelo próprio Van Doesburg, pelo arquiteto e designer de produto Gerrit Rietveld (1888-1964) e pelo pintor Piet Mondrian (1872-1944).¹⁴ Este movimento estético, análogo do Neo-Plasticismo, teve uma forte influência na formação da nova linguagem arquitetónica. “Não se pode negar que a eliminação do ornamento, a interligação de superfícies livres e decompostas, a procura de uma cor dominante e harmoniosa ou a absoluta ausência de toda a figuratividade foram instrumentos essenciais para o renascimento das artes plásticas e assinalaram uma etapa decisiva (...) na história do gosto moderno”¹⁵

Em 1919, a escola de Weimar deu origem à Bauhaus, que procurava inserir a arquitetura e as artes visuais num diálogo mais íntimo com a sociedade, numa orientação técnico-industrial. Walter Gropius (1883-1969), diretor da Bauhaus, chamou os melhores artistas para lecionar na escola:

13 IDEM. p.32

14 Frampton, Kenneth - Modern Architecture: A Critical History. 2ª edição. Londres: Thames and Hudson, 1985. p.142

15 Dorfler, Gillo - A Arquitectura Moderna. op.cit. p.69



- ▲ 1.12 — Edifício da Bauhaus (Dessau, 1926) de Walter Gropius.
- 1.13 — Capa da revista The Stijl nº1.
- ◄ 1.14 — Câmara Municipal de Hilversum (1924) de Willem Dudok.
- ▼ 1.15 — Casas geminadas (Hoek van Holland 1926-27) de J.J.P.Oud.



Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946), Kazimir Malevich (1879-1935), Mies van der Rohe (1885-1969), J. J. P. Oud (1890-1963) e Theo van Doesburg. Para além do corpo docente fundamental para os resultados da escola, o método de ensino era caracterizado pelo ainda necessário paralelismo entre o ensino prático e teórico¹⁶, e pelo contacto com a realidade de trabalho, com os problemas práticos.¹⁷ A Bauhaus foi transferida para Dessau em 1926. O edifício onde se instalou, da autoria Walter Gropius, que já tinha projetado, entre outros edifícios, a Fábrica Fagus (1911), expressava os princípios da escola, “que vinham amadurecendo no âmbito das artes visuais graças às correntes de vanguarda da época.”¹⁸

“Vamos criar uma nova corporação de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira arrogante entre artesão e artista. Juntos vamos conceber e criar o novo edifício do futuro, que vai abranger arquitetura e escultura e pintura numa só unidade e que irá um dia ascender ao céu pelas mãos de um milhão de trabalhadores como o símbolo de cristal de uma nova fé.”¹⁹

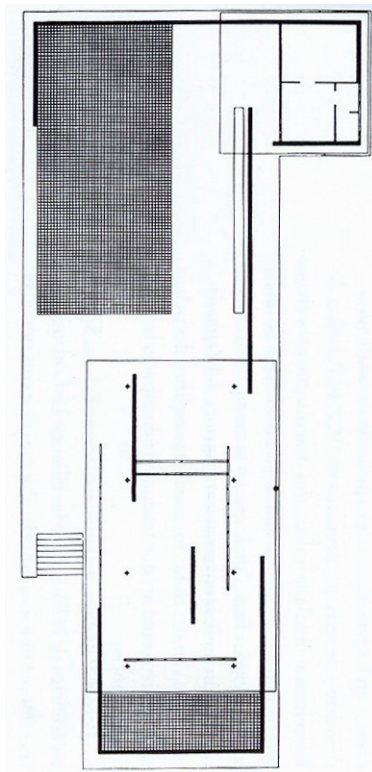
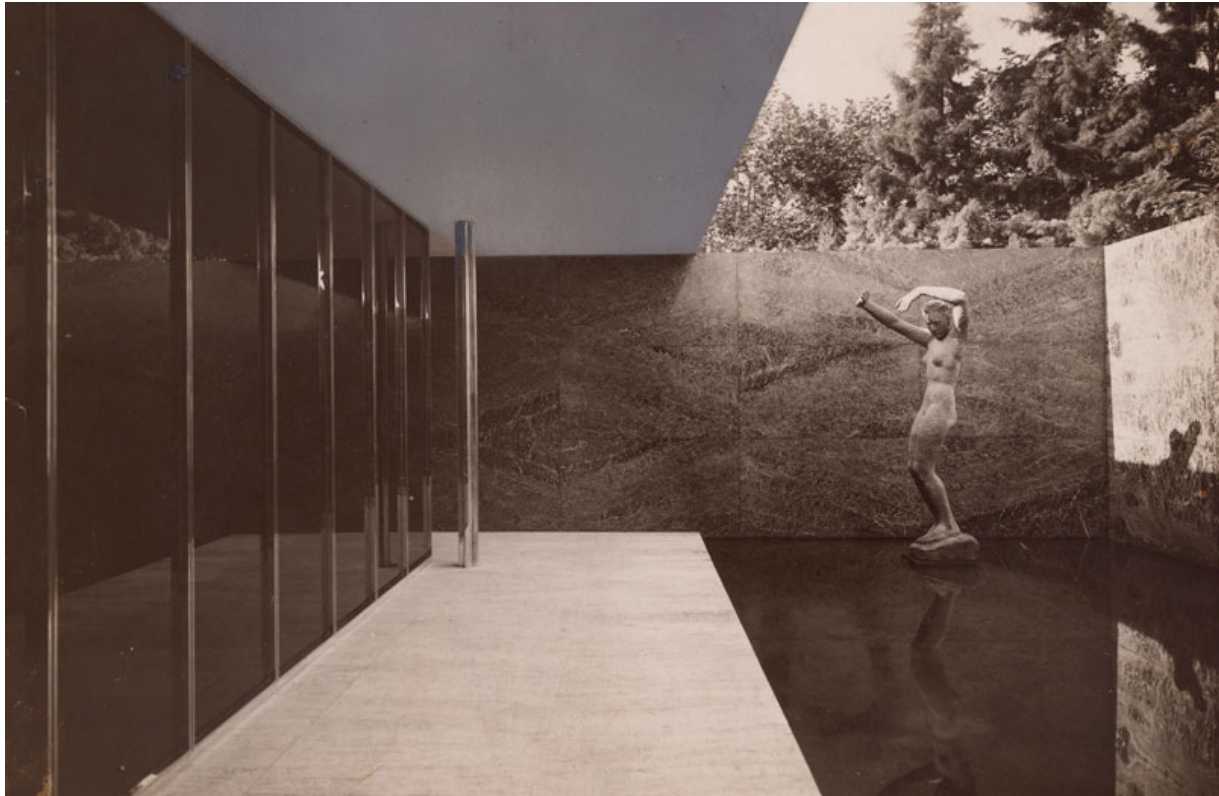
Da Holanda, país de origem do ‘The Stijl’, destacou-se o contributo de J. J. P. Oud, cujo projeto das duas casas geminadas em Hoek van Holland (1926-1927) aboliu todas as referências tradicionais, revestidas a reboco branco e pontuadas por elementos coloridos. Foi também obra de referência

16 O paralelismo entre o ensino prático e teórico era necessário porque “não era possível encontrar nem artistas que possuíssem suficientes conhecimentos técnicos, nem artesãos com imaginação suficiente para os problemas artísticos (...). Uma nova geração capaz de combinar estes dois atributos deveria ser treinada”(Gropius, Walter cit. por Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. 3ª edição. op.cit. p.404) para lecionar conciliando o ensino teórico e prático, sendo que este objetivo foi conseguido nos últimos anos da Bauhaus, colocando ex-alunos neste cargo.

17 Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. 3ª edição. op.cit. p.404-406

18 Dorfles, Gillo - A Arquitectura Moderna. Lisboa: Edições 70, 1986. p.51

19 Proclamação da Weimar Bauhaus em 1919 cit. por Frampton, Kenneth- Modern Architecture: A Critical History. op.cit. p.123 (tradução nossa de “Let us create a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist. Together let us conceive and create the new building of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity and which will rise one day toward heaven from the hands of a million workers like the crystal symbol of a new faith.”)



▲ 1.16 — Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona (1929) de Mies Van der Rohe.

◀ 1.17 — Planta do Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona.

▼ 1.18 — Cartaz da Weissenhof Estate (Estugarda, 1927).



a Câmara Municipal de Hilversum (1924) de Willem Marinus Dudok (1884-1974), composta por vários volumes verticais e horizontais, dispostos assimetricamente, com uso de formas geométricas, mas caracterizada por uma linguagem individual.

Ludwig Mies van der Rohe foi o último diretor da Bauhaus. Como membro da Werkbund, destacou-se por ter organizado, em Estugarda no ano de 1927, a exposição Weissenhof Estate²⁰. Mies tornou-se um notável arquiteto devido a obras como o Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona (1929), na qual se destacou o característico uso de “superfícies que se transmutam em espaços”²¹, organizadas segundo uma malha ortogonal pontuada por pilares metálicos, sendo constantemente enumerada a influência da linearidade bidimensional das pinturas de Mondrian.

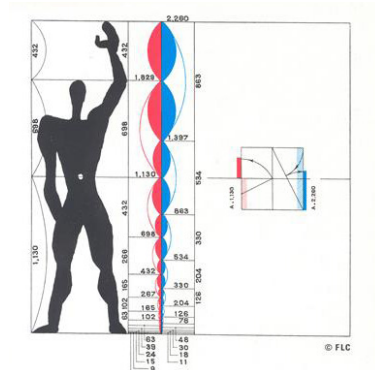
Le Corbusier (1887-1965) desempenhou um papel central no desenvolvimento da arquitetura e urbanismo do século XX quer prática quer teoricamente. Juntamente com Amédée Ozenfant (1886-1966) fundou o Purismo, que difundiu na revista *L'Esprit Nouveau*, movimento que se podia aplicar à pintura, escultura e arquitetura, definido pelo “uso das formas simples, a harmonia entre os processos da arte e os da natureza”²². Depois de idealizar o sistema ‘Dom-ino’²³, anunciou os ‘Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura’ — os pilotis, a planta e fachada livres, a janela horizontal e o terraço jardim — que se podem ver reunidos numa das suas obras mais emblemáticas, a Villa Savoye (1928). O seu pensamento dominante pode ser resumido pelo seu discurso feito em 1959: “Construí a minha primeira casa quando tinha 17 anos e meio e continuei a trabalhar durante mais de cinquenta

20 Na Weissenhof Estate participaram arquitetos como Oud, Le Corbusier, Behrens, Gropius, Poelzig, Bruno e Max Taut, Scharoun e Bourgeois.

21 Dorfles, Gillo - *A Arquitetura Moderna*. op.cit. p.70

22 Benevolo, Leonardo - *História da Arquitetura Moderna*. op.cit. p.428

23 Sistema Dom-ino: criado por Le Corbusier no início da carreira, surge da conjugação de ‘domus’ (casa) e ‘innovatio’ (inovação), desenvolvendo a ideia da casa fabricada em série, é uma estrutura versátil de betão armado composta por três lajes ligadas por escadas e apoiadas em seis pilares (em planta assemelha-se a uma peça seis de dominó).



◀ 1.19 — Villa Savoye (Poissy, 1928)
de Le Corbusier.

▲ 1.20 — representação gráfica do
Modulor, baseado nas dimensões do
Homem.

▼ 1.21 — Unidade de Habitação
(Marselha, 1947) de Le Corbusier.



anos (...). Inventei o termo 'Cidade Radiosa'. Architectura e urbanismo (...) são um único problema e não questões separadas (...). As minhas cidades são 'cidades verdes'. As minhas casas oferecem sol, espaço, verde. Para atingir uma tal riqueza (...) torna-se necessário reunir grupos de duas mil pessoas. Assim, cada indivíduo poderá encontrar-se rapidamente no seu alojamento, onde será acolhido por um total silêncio e um total isolamento (...). Assim serão as cidades verdes: distâncias reduzidas ao mínimo, trânsito organizado, o automóvel separado dos peões (...). As tarefas humanas realizam-se em 'Três agregados humanos', que são 1) a unidade de exploração agrícola; 2) a cidade linear industrial; 3) a cidade radiocêntrica destinada às trocas (...)”²⁴. Esta linha de pensamento verificou-se na sua idealização de 'Une ville contemporaine', apresentada concretamente com o Plano Voisin para a cidade de Paris (1925). Do Plano Voisin nasceu o conceito de 'immeubles-villas' que evoluiu para o da 'Unité d'Habitation', posto em prática na Unidade de Habitação de Marselha (1947). Foi também o criador dos princípios teóricos e práticos do 'Modulor', um módulo de medidas baseado na escala humana. Acreditava na 'synthèse des arts majeurs', tendo o desejo de reunir a pintura, a escultura e a arquitetura. Foi o criador da 'grelha Ciam', uma grelha geométrica para planos urbanísticos.²⁵ Em 1933, a sua participação no IV CIAM, permitiu-lhe redigir um dos maiores contributos para o urbanismo do Movimento Moderno: a Carta de Atenas.

“As experiências de Mies, Mendelsohn, Le Corbusier, Oud e Dudok originam-se em ambientes culturais diversos e conservam sotaques e linguagens diversos, o que todavia não impede que se perceba nelas uma profunda unidade de intenções.”²⁶ Estas experiências moviam-se de modo convergente, e esta presumida unidade foi traduzida nos já referidos CIAM. Estes congressos onde se discutiam os problemas da nova arquitetura, contribuíram para a sua difusão. O desenvolvimento e a difusão da nova

24 Le Corbusier cit. por Dorfles, Gillo - A Architectura Moderna. op.cit. p.60

25 Dorfles, Gillo - A Architectura Moderna. op.cit. p.58

26 Benevolo, Leonardo - História da Architectura Moderna. op.cit. p.448



◀ 1.22 — Capas da revista L'Esprit Nouveau, editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant de 1920 a 1925.



▲ 1.23 — Casa del Fascio (Como, 1932-36) de Giuseppe Terragni

► 1.24 — Hangares (Orbetello, 1942) de P. L. Nervi.



arquitetura foi possível devido a diversas frentes: exposições como a Weissenhof Estate, e mais tarde a Internacional Style nos E.U.A.; publicações, como a revista L'Esprit Nouveau e a já referida The Stijl; a Deutscher Werkbund; e a escola Bauhaus.

Na Alemanha, o regime nazista, interrompeu as conquistas feitas por Behrens e pela Bauhaus, impossibilitando os mestres modernos de trabalhar e viver no próprio país.

35

Em Itália, tal como no caso Português que a seguir se irá abordar em maior detalhe, os arquitetos modernos tentaram conciliar-se com as diretrizes do regime fascista²⁷, uma ditadura não só política como estética. Se num primeiro momento o fascismo tolerou e até encorajou “a arquitectura moderna — especialmente quando demonstrava uma magnificência ‘romana’”²⁸, com o desenvolvimento da pesquisa de uma identidade cultural e depois do debate entre os defensores de uma arquitetura moderna e os de uma arquitetura tradicionalista para representar o fascismo, o regime adota o neoclassicismo como estilo oficial.²⁹ Antes destas medidas destaca-se a Casa del Fascio (1932-36) de Giuseppe Terragni (1904-1943). Depois de 1936, alguns arquitetos italianos procuraram oportunidades de trabalho menos controladas e que continuaram a marcar a arquitetura moderna italiana como é o caso da sede da Universidade Bocconi em Milão (1937-42) de Pagano (1896-1945) e G. Predaval (? - ?) e os hangares em Orbetello (1942) de Pier Luigi Nervi (1891-1979).³⁰

27 IDEM. p.566

28 Dorfles, Gillo - A Arquitectura Moderna. op.cit. p.38

29 Benevolo, Leonardo - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.546

30 IDEM. p.568



▲ 1.25 e 1.26 — ilhas de rendimento
do Porto

► 1.27 — Vila Dias em Xabregas,
Lisboa



1. ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO

1.2 O CAMINHO DA ARQUITETURA PORTUGUESA

1.2.1 Período que antecede o Movimento Moderno

O país do século XIX apresentava uma conjuntura política conturbada, uma economia fragilizada pelo reduzido investimento na indústria e por uma agricultura insipiente. A arquitetura pouca relevância tinha na cultura portuguesa, era apenas “uma atividade menor, de modas estilísticas superficiais ou subsidiária da ‘construção’”¹. Tal como no resto da Europa era uma arquitetura não preocupada com os problemas sociais da altura.

37

Em Portugal, a Revolução Industrial e, consequentemente, Urbana foi muito ténue em relação à restante Europa. O Porto foi o primeiro centro industrial do país e devido aos trabalhadores que chegavam para operar na indústria foram introduzidas novas formas de habitar, como as densas ilhas de rendimento, habitações inseridas nos quarteirões da cidade, atrás dos prédios burgueses. Em Lisboa, como praticamente não havia atividade industrial, a construção era focada na expansão burguesa.² Tanto em Lisboa como no Porto, as condições de habitação eram péssimas para as classes mais desfavorecidas, o que não constituía uma das preocupações principais dos governos centrais. Assim, quase toda a urbanização proletária foi feita sem arquiteto ou urbanista. “Nem o fraco Estado liberal nem o paternalismo industrial investiriam em bairros periféricos e extensivos, como se via noutros países mais avançados.”³ Houve uma ausência de movimentos renovadores que, nos países onde a industrialização foi mais promovida, foram a razão para as experiências e ideias que deram origem ao movimento moderno.

1 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. Arcádia, 1973. p.687

2 IDEM. p.692

3 Portas, Nuno - A Arquitectura da Habitação no Século XX Português. In Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried, org. - Portugal: arquitectura do século XX. München: Prestel, 1997. p.117



◀ 1.28 — Casa Ventura Terra (Lisboa, 1903) da autoria de Ventura Terra.

▼ 1.29 — Casa-Atelier Marques da Silva (Porto, 1909) de Marques da Silva.

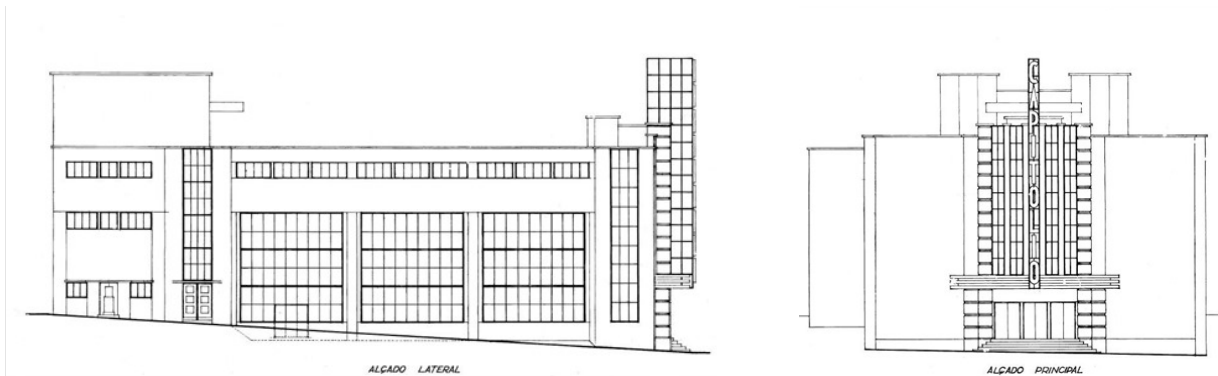


“Desde a segunda metade do século XIX até à Primeira Guerra Mundial, os arquitectos trabalharam em Portugal em obras de prestígio político ou social, mas de excepção se compararmos à quantidade de novas edificações e sobretudo de expansões urbanas das cidades maiores. Os arquitectos que pelas suas obras, podemos considerar como cultural e profissionalmente mais qualificados não tiveram intervenção significativa (...) nem na racionalização urbanística da expansão ou renovação urbana, nem na racionalização construtiva da edificação corrente que, no entanto, estava a sofrer uma alteração tipológica significativa.”⁴ Estas alterações tipológicas são evidentes, por exemplo, no desenvolvimento das ilhas de rendimento, já mencionadas, em que as habitações do proletariado eram agrupadas no interior dos quarteirões da cidade do Porto, atrás dos prédios burgueses, e com acesso através de um longo corredor.

Depois da Implantação da República, em 1910, continuou a existir um atraso no desenvolvimento económico e a manutenção das difíceis condições de vida das classes mais desfavorecidas.⁵ Apesar de nesta altura haver uma maior valorização da cultura, o acesso à situação cultural internacional era escasso e reservado apenas a uma minoria. Desta elite pré-moderna, no campo da arquitectura, destacavam-se Raul Lino (1879-1974), que estudou na Alemanha e em Inglaterra, José Luís Monteiro (1848-1942), Ventura Terra (1866-1919) e Marques da Silva (1869-1947), formados em Paris e, por isso, com conhecimento da realidade Europeia.

4 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.698

5 Portas, Nuno - A Arquitectura da Habitação no Século XX Português. In Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried, org.- Portugal: arquitectura do século XX. op.cit. p.117



▲ 1.30 — Capitólio (Lisboa, 1925-31) de Cristino da Silva: o programa consistia num café, cervejaria, teatro, esplanada na cobertura e acesso por escada mecânica.

► 1.31 — Garagem do Comércio (Porto, 1930) de Rogério de Azevedo: resolvia um complexo programa com escritórios e residências sobrepostas sobre os pisos da garagem ligados por uma rampa helicoidal.



1.2.2 O Movimento Moderno em Portugal

Nos anos vinte, com a relativa retomada económica em Portugal, alguns aspetos linguísticos relacionados com o movimento moderno começou a revelar-se na arquitetura portuguesa em diversos projetos que foram maioritariamente construídos na década de trinta. Foi nesta altura que surgiram para alguns arquitetos ideias de progresso e inovação capazes de ir contra o ecletismo do século XIX. Ideias e valores, que apesar de se terem repercutido em obras construídas, não se estenderam ao ensino ou à teoria de arquitetura.⁶

41

“Apesar da espontaneidade com que se adopta o ‘estilo 1925’, sem grande intervalo de tempo em relação aos modelos parisienses, irá revelar-se um desfasamento entre o conhecimento e a assimilação dos modelos e a sua produção, no inevitável atraso institucional que determina, por parte do poder político e económico, a aceitação cultural dos momentos artísticos em renovação ou ruptura. Esta característica vai condicionar uma produção que acaba por ter expressão modernista em apenas dez anos (anos 30), sem possibilidades de fundamentação na experimentação e debate teóricos, determinantes para a sua consolidação.”⁷

Cristino da Silva (1896-1976), Carlos Ramos (1897-1969), Pardal Monteiro (1897-1957), Cassiano Branco (1897-1970), Cottinelli Telmo (1897-1948), Jorge Segurado (1898-1990), José Segurado (1913-1988), Rogério de Azevedo (1898-1983), entre outros são considerados por Nuno Portas os pioneiros, a primeira geração de arquitetos responsáveis pela rutura. Apesar das escassas referências que tinham ao seu dispor e da sua incipiente formação modernista, obras como o Capitólio de Cristino da Silva em

⁶ Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.708

⁷ Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. Coimbra: Edarq, 2002. p.85



▲ 1.32 — Garagem do Comércio (Porto, 1930) e Edifício do Jornal O Comércio (Porto, 1933) de Rogério de Azevedo: apesar da proximidade temporal dos projetos as linguagens são muito distintas.

► 1.33 — Edifício de Habitação na Rua de S.Mamede (Lisboa, 1933) de Cassiano Branco.

▼ 1.34 — Alçado e planta do Edifício de Habitação na Rua de S.Mamede.



Lisboa (1925-31), a Garagem do Comércio do Porto de Rogério de Azevedo (1930) e o Éden Teatro de Cassiano Branco (1930), já usavam pontualmente novos materiais e técnicas de construção, mas muitas vezes conjugados com os tradicionais. O facto de resolverem programas inovadores, sem existência de precedentes, contribuiu para a inovação linguística, podendo ser consideradas “arquitecturas ‘europeias’ [devido à] concepção estrutural dos edifícios como um todo (...), no sentido de que não são reduções ou aculturações de imagens de revistas superficialmente vistas.”⁸

Ao mesmo tempo que ocorriam estas experimentações, ainda era marcante uma arquitetura de gosto eclético como é visível na comparação dos casos da Garagem do Comércio (1930) e do Edifício do Jornal O Comércio do Porto (1933), ambos de Rogério de Azevedo e que apresentam soluções formais e estilísticas bastante diferentes. É um exemplo notório pelo facto de não obstante de ambos os projectos serem da autoria ao mesmo arquiteto, de encomendados pelo mesmo cliente em terrenos contíguos e desenvolvidos quase simultaneamente, o primeiro apresentava uma imagem claramente moderna e experimental, enquanto que o segundo, talvez devido ao programa e à sua localização na Avenida dos Aliados, apresentava um estilo eclético.

Ao invés do que ocorria exceccionalmente em alguns programas urbanos que se adequavam aos novos conceitos espaciais, noutros edifícios, nomeadamente nos destinados à habitação, a experimentação moderna permanecia apenas na fachada, sem consequências de maior na organização interior e com ausência de uma proposta urbana que ajudasse a resolver o problema do crescimento da cidade.⁹ “Foi modernista, mas não ainda totalmente moderna, pois aceitou o lote urbano de planta corrente (profunda, mal arejada), e aceitou a própria estrutura urbana tradicional

8 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.708

9 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.86



▲ 1.35 — Instituto Superior Técnico
(Lisboa, 1925-37) de Pardal Monteiro

▼ 1.36 — Igreja Nossa Senhora de
Fátima (Lisboa, 1934-38) de Pardal
Monteiro: apoiante e ligada ao novo
Regime, a Igreja fez também uma
encomenda.



de fachada-rua e de traseiras-logradouro, embora ensaiasse já parciais aplicações do betão. Onde o ‘modernismo radical’ se distinguiu mesmo do estilo “artes decorativas” foi na abolição ‘fachadista’ de decorações que não fossem abstractas (e mesmo estas eram raras), no realce novo que soube dar a elementos como varandas, caixas de escada, bow-windows (...), em claro-escuro, que acentuou a movimentada volumetria e as dominância verticais e horizontais do desenho.”¹⁰

Em 1933, António de Oliveira Salazar (1889-1970)¹¹ assumiu definitivamente o poder e, em contraste com o passado, o Estado fez um investimento inusitado em obras públicas, usando a arquitetura de expressão moderna como recurso de afirmação de autoridade e progresso: a Política das Obras Públicas. Investimento este realizado sob autoridade de Duarte Pacheco¹² (1900-1943), Ministro das Obras Públicas, que apoiou os arquitetos e os seus projetos de inovação modernista, e de António Ferro¹³ (1895-1956), admirador de Mussolini, que compreendia a instrumentalização política da arte, diretor do recém-fundado Secretariado da Propaganda Nacional (S.P.N., posteriormente S.N.I, Secretariado Nacional da Informação). Por parte do S.P.N. verificava-se uma atitude condescendente com o modernismo, oferecendo aos arquitetos alguma liberdade de expressão formal, apesar da incoerência com o conservadorismo do Estado Novo.¹⁴ De facto, este

10 Fernandes, José Manuel - *Arquitectura Modernista em Portugal, 1890-1940*. 1ª ed. Lisboa: Grávida, 1993. p.67-68

11 António de Oliveira Salazar, anteriormente professor de Finanças na Universidade de Coimbra, com sólida reputação de técnico conceituado, toma posse do cargo de Ministro das Finanças em 1928 durante a Ditadura Militar vigente, ficou conhecido como ‘Ditador das Finanças’. Em 1932 ascendeu a Presidente do Conselho de Ministros, sendo que em 1933 se institucionaliza o Estado Novo.

12 Duarte José Pacheco: Em 1920 formou-se em Engenharia Electrotécnica no Instituto Superior Técnico, no qual assumiu o cargo de diretor com 23 anos. Encomendou a Pardal Monteiro as novas instalações do I.S.T. em 1927. Tornou-se Ministro das Obras Públicas de 1932 a 1936, apoiando os arquitetos e as suas ideias vanguardistas. Voltou a assumir o cargo dois anos mais tarde, que acumulou com o de Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. A partir daqui focou-se no lançamento de planos de urbanização pelo território nacional e na preparação da Exposição do Mundo Português.

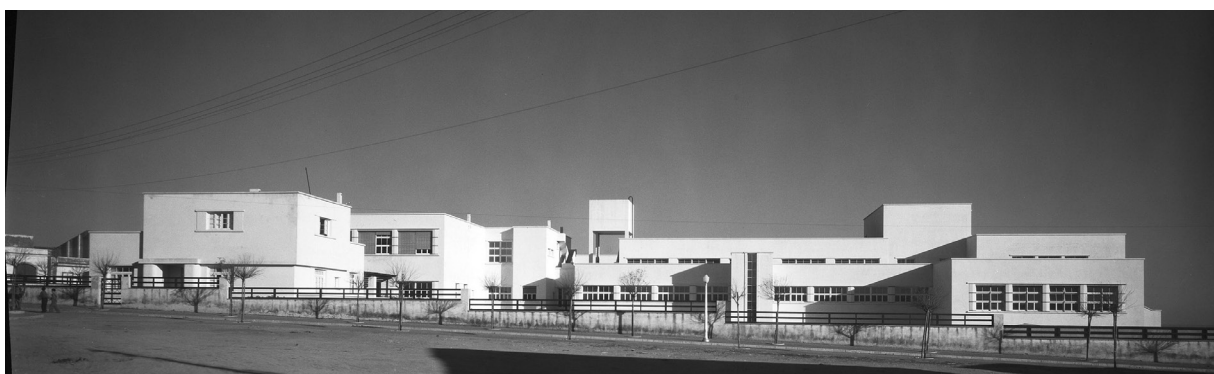
13 António Joaquim Tavares Ferro: Escritor que articulava a revista *Orpheu* com o modernismo. Ao assumir o cargo de diretor do SPN trouxe artistas e arquitetos para a colaboração com o Poder pois acreditava que a arte, a literatura e a ciência eram a grande fachada de uma nacionalidade. Era condescendente com o modernismo, declarando-se não inimigo do mesmo mas a favor dos estilos portugueses e das casas portuguesas.

14 Fernandez, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. 2ª edição. Porto: FAUP Publicações, 1988. p.17



▲ 1.37 — Entrada principal do Liceu de Beja (Beja, 1931) de Cristino da Silva.

▼ 1.38 — Liceu de Beja (Beja, 1931) de Cristino da Silva.



investimento “abriu para os arquitectos possibilidades de trabalho com uma abundância e numa dimensão que inegavelmente lhes marcava uma situação profissional nova.”¹⁵

Ainda durante os anos 30, verificou-se a sobreposição ou passagem de testemunho para a denominada por Nuno Portas como segunda geração dos modernos: Keil do Amaral (1910-1975), Arménio Losa (1908-1988), Januário Godinho (1910-1990), José Porto (1883-1965), Viana de Lima (1913-1991), entre outros.¹⁶

47

1.2.3 Uma Involução: a Ideologia Oficial

Entretanto, o conflito entre os que defendiam uma arquitetura portuguesa conservadora e os que defendiam a expressão da arquitetura do Movimento Moderno. A nova arquitetura foi primeiramente criticada pelas suas inovações mais evidentes, particularmente as exteriores. O fracasso da prática do modelo internacional associa-se também, frequentemente, ao escândalo gerado pelo Liceu de Beja (1931) de Cristino da Silva, que se pode referir como exemplo: “Que funcionalidade era essa, dir-se-ia, que não defendia os utentes do clima alentejano, da inclinação solar e luminosidade mediterrânicas, da precariedade da nossa indústria de construção e de produção de materiais?”¹⁷ Apesar de não se poder exigir dos arquitetos formação ou distanciamento crítico para ajustar esta terminologia recém conhecida a um contexto tão distinto, defendia-se que este novo modelo, transplantado de outro contexto, não era apropriado ao programa, ao clima, às tecnologias e ao ambiente urbano preexistente.¹⁸ O movimento de reação foi crescendo, sendo Raul Lino um dos principais protagonistas.

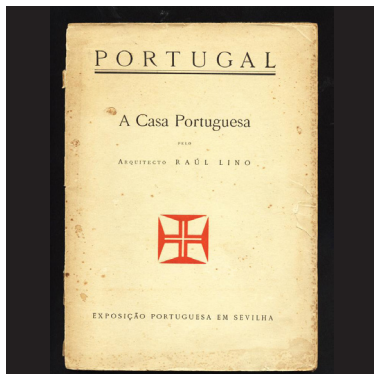
15

Almeida, Pedro Vieira de - História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. vol.14. p.106

16 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.712

17 IDEM. p.710

18 IBIDEM



▲ 1.39 — Capa do livro 'A Casa Portuguesa' (1929) de Raul Lino.

► 1.40 — 'Casa na Estremadura', ilustração em aguarela de Raul Lino.



Raul Lino era defensor do romantismo de um Portugal rural, atrasado, fora do mundo, “até mesmo fora de si mesmo”¹⁹. Apresentou um modelo que recorria a uma continuação histórica portuguesa, paralelo ao Movimento Moderno, recusando as consequências da realidade industrial do modelo centro-europeu. Lino defendia uma arquitetura especificamente portuguesa baseada na nostalgia da harmonia rural, com materiais naturais trabalhados artesanalmente, em vez de um mundo industrial, e afastada das necessidades urbanas da nova sociedade emergente. Consolidava o seu pensamento em teorias filosóficas com base alemã, mas permanentemente associadas com a investigação do legado nacional, numa padronização regionalista e nacional.²⁰

O Regime, depois do modelo internacionalista o ter marcado nos seus dez primeiros anos de existência, foi exigindo, progressivamente, que os arquitetos deixassem vanguardismos e cooperassem na ‘restauração cultural’ que Estado Novo queria realizar²¹, possivelmente com receio que a nova arquitetura não defendesse os valores propagandeados. Esta atitude estava também relacionada com a evolução política na Alemanha e em Itália. Poderia ter sido um engano mútuo em que tanto o Estado como os arquitetos caíram por desconhecerem ou subestimarem os fundamentos civis ou sociais do Movimento Moderno.²² Ou o convite dos arquitetos para a proximidade do Poder poderia também ter sido estratégico, ‘envenenado’, com o intuito de lhes causar um certo e incómodo comprometimento.²³ Certo é que, perante esta situação, Duarte Pacheco foi forçado a alterar a sua postura e estratégia, carregando com ele os arquitetos que trabalhavam para o Estado. Situação que mais tarde também levou ao afastamento de António Ferro.

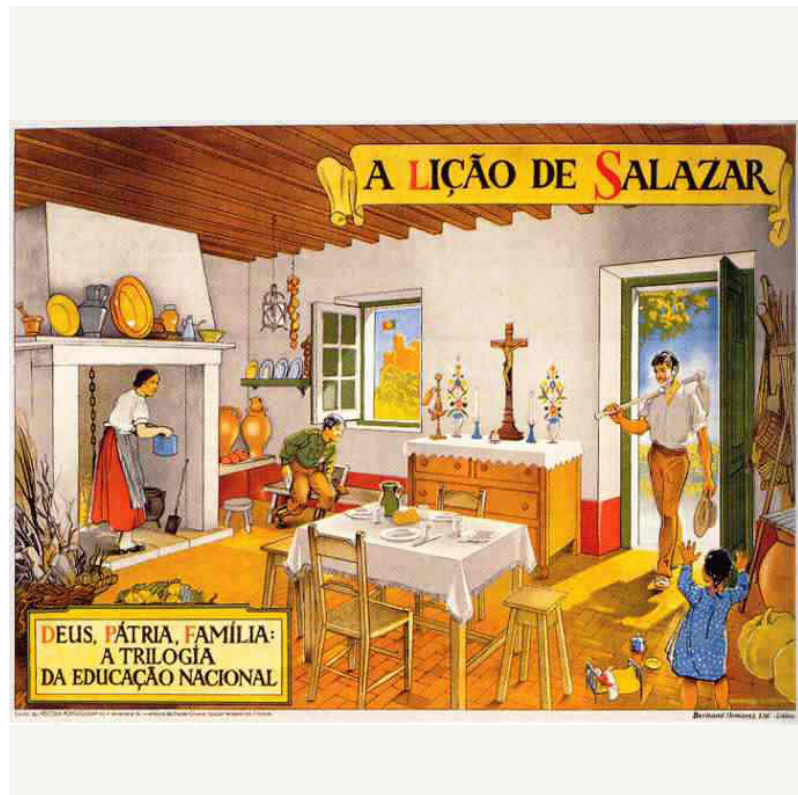
19 Reis, Batalha cit. por Almeida, Pedro Vieira de - História da Arte em Portugal. op.cit. p.82

20 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.61

21 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.711

22 Fernandez, Sérgio - Percorso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.25

23 Almeida, Pedro Vieira de - História da Arte em Portugal. op.cit. p.106



▲ 1.41 — Propaganda do Estado Novo.

◀ 1.42 — Ilustração para o Bairro de Casas Económicas de Montemor-o-Novo (1939-40) de Raul Lino.

▼ 1.43 — Bairro de Casas Económicas em Paranhos (Porto, 1935-39) de Luís Amoroso Lopes (1913-1995).



As formas que Raul Lino propunha nortearam ideologicamente a produção arquitectónica do Estado Novo pelas três décadas seguintes. A ‘Política de Espírito’, base ideológica da ditadura de Salazar que era promovida pelo S.P.N., propunha um aproveitamento político da Arte à semelhança da Itália de Mussolini. Espelhava “a ideia tradicionalmente anti-comunista da pequena construção privada, da idílica casinha sorridente, da estética pobreza honesta das ‘Quatro paredes caiadas...’”²⁴. Este modelo, apesar de pouco apropriado para este fim, foi também aplicado nos bairros económicos durante os anos 30 e 40. Alguns arquitetos, embora sem o admitirem, estabeleceram um pacto estético e político entre o modernismo e o tradicionalismo, o chamado ‘Português Suave’, tornando-se cúmplices de um Estado que lhes confiava os projetos.²⁵ Como se irá ver mais à frente, a combinação entre a modernidade, a linguagem oficial e a procura das verdadeiras raízes da arquitetura portuguesa, foi tentada por outros arquitetos como, por exemplo, Keil do Amaral.²⁶

A aparente fácil conversão dos arquitetos à ideologia oficial, arrastados pela reconstrução nacional, pode ser justificada por vários motivos: no movimento moderno em Portugal não houve qualquer desenvolvimento teórico, crítico ou pedagógico; a dimensão urbanística do movimento quase inexistente, que seria a prova de que a linguagem arquitectónica refletia uma nova consciência social; dúvidas dos próprios arquitetos na questão do moderno e da tradição; o arrependimento e o retorno ao que tinham aprendido antes e abandonado. “Mais do que pela repressão do regime, (...) o movimento da arquitectura moderna em Portugal é abafado e quase interrompido pela identificação, mais ou menos profunda, mais ou menos interesseira, dos seus próprios protagonistas com a ideologia nacionalista.”²⁷

24 Ribeiro, Irene cit. por Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.67

25 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.67

26 Fernandez, Sérgio - Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.28

27 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.723



▲ 1.44 — Praça do Areeiro (Lisboa, 1038) de Cristino da Silva e Avenida Almirante Reis.

◀ 1.45 — Praça do Areeiro: esta praça marca o início de um vocabulário que adotou elementos de caráter alegadamente nacional.

“(...) as ideias e teorias modernas eram por nós mal conhecidas, não se podia dizer que tivéssemos grandes convicções sobre o que fazíamos, mas a verdade também é que não tínhamos outro trabalho, sabíamos que os projectos seriam rejeitados ou emendados se não fossem conformes à ‘expressão nacional’; depois, começava a preocupar-nos o património cultural da arquitectura portuguesa (...)”²⁸

A favor da ideologia oficial esteve a crise, coincidente com o começo da Segunda Guerra Mundial, que abrandou o progresso verificado nas décadas anteriores em toda a Europa. Este progresso teve, no entanto, alguma continuidade nos Estados Unidos da América devido aos arquitetos aí exilados e em alguns projetos de arquitetura moderna em Itália. Os arquitetos portugueses ficaram, por isso, com menos referências do que as que estavam habituados e verificou-se uma diminuição de modelos para ajudar a resolver o impasse em Portugal.²⁹

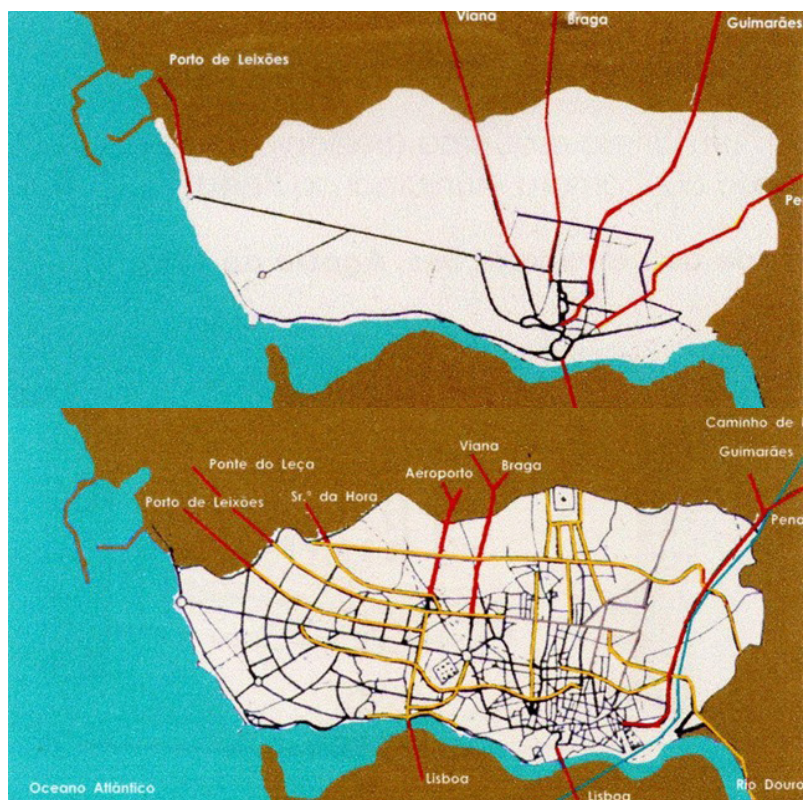
No final dos anos 30, Duarte Pacheco reassumiu o cargo de Ministro das Obras Públicas, que acumulou com o de Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. Pacheco procurava materializar a posição do Regime “com a colaboração de Cristino da Silva que, pela sua formação e pela maleabilidade técnica do seu talento, melhor o podia ajudar. A praça do Areeiro, projectada em 1938, marca essa decisão oficial e assinala a radical involução da arquitectura portuguesa.”³⁰

Aqui encontra-se um exemplo claro desta conversão: Cristino da Silva, o mesmo arquiteto que projetou o já referido Liceu de Beja, com nítida influência de Willem Marinus Dudok, idealizou passado sete anos a Praça do Areeiro, em que adotou elementos de carácter alegadamente nacional.

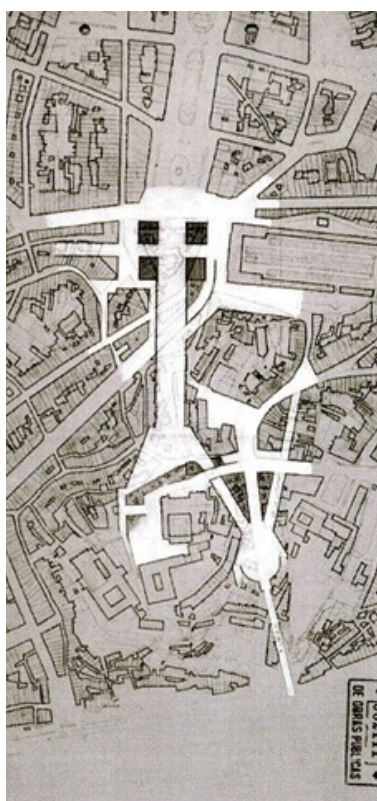
28 Ramos, Carlos cit. por Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.274-275

29 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.122

30 IDEM. p.102

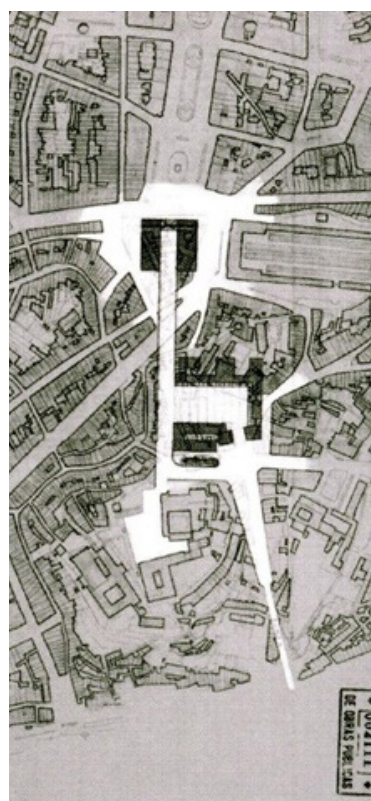


◀ 1.46 — Esquema da rede de comunicações existente da cidade do Porto em 1939 e último estudo entregue por Piacentini.



◀ 1.47 — Uma das propostas de Piacentini para a ligação da Praça da Liberdade à Sé do Porto e Ponte D. Luís.

▶ 1.48 — Um dos estudos propostos por Múzio para a mesma ligação.



Nesta altura Duarte Pacheco focava-se no lançamento de planos de urbanização em todas as principais cidades do país. Legislava-se a obrigatoriedade de um plano geral de urbanização devidamente concebido para que fosse começada alguma obra de urbanização. Devido à ausência de técnicos portugueses com formação para este tipo de programa, foram chamados os urbanistas Alfredo Agache (1875-1959) e Étienne de Gröer (1882-?) para trabalhar no Sul do território nacional, Marcello Piacentini³¹ (1881-1960) e Giovanni Muzio (1893-1982) para o Porto.³² Mais tarde, estes programas foram também confiados a arquitetos portugueses formados em Paris, como Moreira da Silva (1909-2002)³³, e como Rogério de Azevedo, Januário Godinho e Arménio Losa.

Em 1940, com o objetivo de comemorar os centenários da Fundação do Estado Português (1140) e da Restauração da Independência (1640) foi realizado o evento da Exposição do Mundo Português em Lisboa, sob a comando de Duarte Pacheco, a quem Salazar atribuiu total liberdade. Contudo, nesta altura, já Pacheco propagandeava a ideologia nacional e “não chegava fazer caixotes funcionais, era necessários embrulhá-los em papel de memória e memória chama-se ‘rústico’ (as raízes do povo) e joanino (as raízes do poder, o sumo do império) ou, melhor ainda, a colagem de ambos.”³⁴ No projeto da Exposição participaram os arquitetos Cristino da Silva, Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Rodrigues Lima (1909-1980), Jorge Segurado, Reis Camelo (1899-1985), Gonçalo Mello Breyner (1896-1947) e Cassiano Branco como adjunto de Cotinelli Telmo. Com o objetivo de afirmação do Poder, esta exposição caracterizava-se pela sua monumentalidade, com recurso a atributos de índole histórica nos elementos arquitectónicos, que glorificavam os valores nacionais e cujos modelos variavam entre padrões alemães e

31 Marcello Piacentini: arquiteto oficial de Mussolini, responsável pelo plano do Porto de 1938-39

32 Lôbo, Margarida Souza - Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco. Porto: FAUP Publicações, 1995. p.52-100

33 Fernandez, Sérgio - Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.23

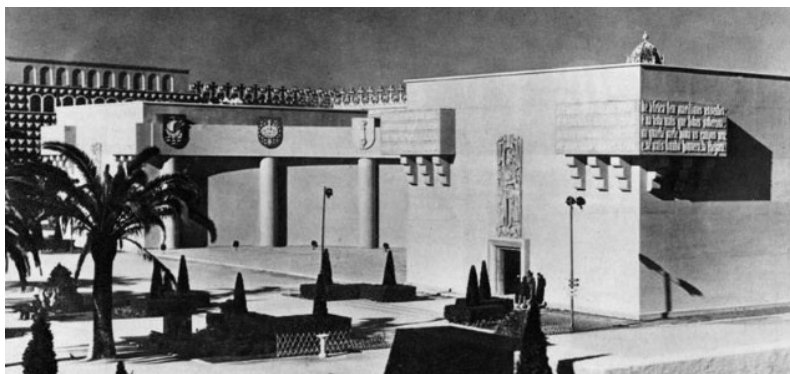
34 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.719



▲ 1.49 — Panorâmica da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940).

◀ 1.50 — Exposição do Mundo Português, Pavilhão dos Portugueses no Mundo (Lisboa, 1940) de Cottinelli Telmo.

► 1.51 — Exposição do Mundo Português, Pavilhão da Colonização (Lisboa, 1940) de Carlos Ramos.



italianos. Verificou-se, aqui também, a falta de uma vertente urbanística visto que “quase todos os pavilhões foram entendidos pelos seus autores pelo seu carácter de objectos situados num espaço previamente determinado, sem com ele estabelecerem qualquer diálogo de equilíbrio e mútua influência.”³⁵ A celebração estendeu-se também, para além da Exposição a empreendimentos de grande escala em contexto urbano, como o Estádio Nacional de Jacobetty Rosa (1901-1970), a Fonte Monumental no Instituto Superior Técnico dos irmãos Guilherme e Carlos Rebelo de Andrade (1891-1969; 1887-1971), e a Cidade Universitária em Lisboa de Pardal Monteiro.

A partir desta altura estavam configurados os modelos de produção arquitectónica do Estado Novo.³⁶ Esta involução na arquitetura portuguesa era expressa também nos projetos que representavam o país nas exposições internacionais, que ía do gosto eclético a soluções mais modernizantes, mas sempre ‘suavizadas’ com a sobreposição de símbolos nacionalistas nas suas fachadas.³⁷

No Porto, longe da capital do Poder, os arquitetos tinham um maior grau de liberdade na expressão arquitectónica, não se verificando o amaciamento da arquitetura praticada como em Lisboa, mas ao mesmo tempo também se verificava uma menor quantidade de programas de interesse coletivo.³⁸ Até à década de 40, devido ao menor investimento por parte do Regime, a nova construção modernista erguia-se raramente, sendo até aqui marcantes o Edifício Pasteur (1933) de Keil do Amaral; a Farmácia Vitália (1937) de Manuel Marques (1890-1956); o Coliseu (1939) de Cassiano Branco; a Fábrica de Conservas de Matosinhos (1939) de António Varela (1902-1962); a já referida Garagem do Comércio e outros.

35 Almeida, Pedro Vieira de - História da arte em Portugal. op.cit. p.136

36 Fernandez, Sérgio - Percorso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.30

37 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.104

38 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna.op.cit. p.737



▲ 1.52 — Estádio Nacional (Lisboa, 1940) de Jacobetty Rosa.

◀ 1.53 — Coliseu (Porto, 1939) de Cassiano Branco.

▼ 1.54 — Bairro das Estacas (Lisboa, 1954) de Formosinho Sanchez e Ruy d'Athouguia.



Durante a década de 40, com a ideologia nacionalista refletida nas fachadas, os interiores dos edifícios atualizaram-se com base nalguns desenvolvimentos funcionalistas.³⁹ No caso da habitação coletiva começou a “usar mais completamente o betão armado na sua estrutura; a tradicional oposição formal entre traseira e fachada foi diminuindo, aparecendo o alçado posterior gradualmente integrado, estética e tecnicamente, no conjunto da construção”⁴⁰ resultando em plantas mais salubres e arejadas.

59

É importante referir-se o plano do Bairro de Alvalade (1945) em Lisboa, da autoria de Faria da Costa (1906-1971), por ter sido o primeiro bairro social composto por edifícios de habitação coletiva, ao contrário dos bairros sociais do Estado Novo compostos por casas unifamiliares. Apesar do plano propôr edifícios de média altura e de não romper com os conceitos tradicionais de avenida, rua e edificação contínuas, este acabou por albergar experiências que refletiam os princípios racionalistas. É o caso do Bairro das Estacas (1954) de Formosinho Sanchez (1922-2004) e Ruy d’Athouguia (1917-2006), que quebra as regras tradicionais, composto por habitações duplex, servidas por galeria, com uso de pilotis e sem privatização do espaço livre entre blocos.

Em 1943, Duarte Pacheco faleceu, quebrando-se o “elo, por um lado, fatal para os arquitetos que nele tinham um dos principais apoios, deixa-os, por outro lado, mais livres para uma tomada de posição de afastamento, sem quebra dos laços de lealdade pessoal que a ele os ligava.”⁴¹ Dois anos depois, a vitória dos Aliados sobre a Alemanha deu uma nova motivação aos defensores da democracia, que acreditavam na consequente queda do Estado Novo. Os arquitetos começavam a sentir a necessidade de um definitivo corte de relações com o poder político.⁴²

39 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.87

40 Fernandes, José Manuel - Arquitectura Modernista em Portugal, 1890-1940. op.cit. p.69

41 Almeida, Pedro Vieira de - História da Arte em Portugal. op.cit. p.138

42 IDEM. p.140



▲ 1.55 — O.D.A.M.



1 Adalberto Dias; 2 Rui Pimentel; 3 João Henrique Andresen; 4 Mário Bonito; 5 Fernando Lanhas; 6 Alfredo Viana de Lima; 7 José Carlos Loureiro; 8 Luís Amaral; 9 Fernandes Amorim; 10 Carlos Lameiro; 11 João Tinoco; 12 Luís Oliveira Martins; 13 Guilherme Corte-Real; 14 Cassiano Barbosa; 15 António Corte-Real; 16 Arménio Losa; 17 Diretor do Ateneu Comercial do Porto; 18 António Veloso; 19 Eugénio Alves de Sousa.

1.2.4 Progressiva Condescendência com a Nova Arquitetura

“Enquanto o Estado Novo procurava sobreviver, os arquitectos organizavam-se em tornos dos novos ideais.”⁴³ Em 1946, formou-se o grupo I.C.A.T., Iniciativas Culturais de Arte e Técnica, em Lisboa liderado por Keil do Amaral e um ano depois foi criada por um grupo de arquitectos do Porto a O.D.A.M., Organização dos Arquitectos Modernos⁴⁴, da qual era membro José Carlos Loureiro (1925-), ambas com o intuito de apoiar a nova arquitetura. O I.C.A.T. comprou a decadente revista ‘Arquitectura’⁴⁵ e usou-a como meio para divulgar as ideias e realizações do Movimento Moderno. Fortemente politizados, os dois grupos uniram esforços para tentar combater o chamado ‘português suave’, designação normalmente atribuída à arquitetura dita nacional que a ditadura de Salazar, a exemplo de outros regimes totalitários, utilizava como instrumento de inculcação ideológica para fortalecer o seu poder.⁴⁶

61

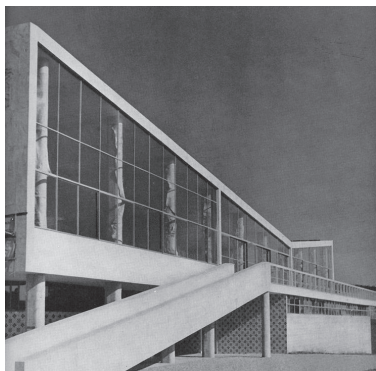
Fernando Távora (1923-2005), em 1947, publicou o ensaio ‘O Problema da Casa Portuguesa’: “Não é justo nem razoável que nos fechemos numa ignorância procurada às obras dos grandes mestres de hoje, aos novos processos construtivos, a toda uma arquitectura que surge plena de vitalidade e força... É paradoxal – mas significativo – que esteja a proteger-

43 Pereira, Nuno Teotónio - Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura. (2008). [Consult. 1-6-2014]. Disponível em: <http://infohabitar.blogspot.pt/2008/07/nota-prvia-do-editor-editam-se-em.html>

44 “O grupo iniciou a sua actividade em 1947 e dissolveu-se em 1952. Durante o 5 anos da sua existência, além dos aspectos documentados neste livro, deve destacar-se a sua intervenção como elemento aglutinante da vontade dos arquitectos do Norte no sentido da realização do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, efectuado em Lisboa, em 1948 e, também, a 2ª exposição O.D.A.M. levada a efeito em Aveiro, em 1952.(...) [Teve como] objectivo divulgar os princípios em que deve assentar a Arquitectura Moderna, procurando afirmar, através da própria obra dos seus componentes, como deve ser formada a consciência profissional e como criar o necessário entendimento entre os arquitectos e os demais técnicos e artistas” Barbosa, Cassiano in ODAM : Organização dos Arquitectos Modernos. Porto - 1947-1952, 1972

45 Revista “Arquitectura”: a partir de 1948 a revista publica artigos com fotos de obras de expressão moderna, ao contrário dos números anteriores que difundiam arquitetura de expressão nacionalista.

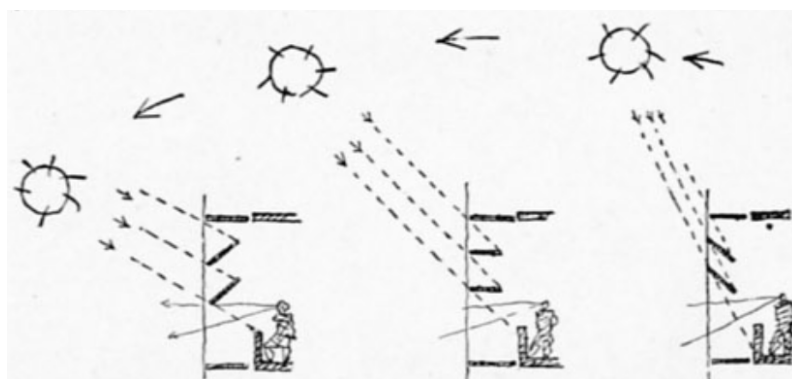
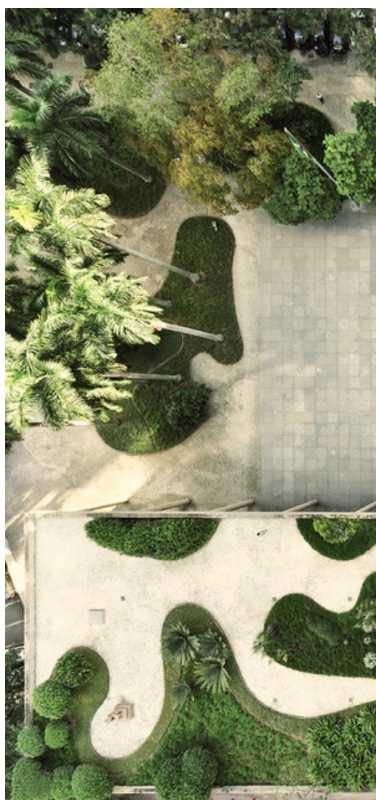
46 Pereira, Nuno Teotónio - Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura. op.cit.



▲ 1.56 — Yacht Club (Pampulha, 1940-42) de Óscar Niemeyer, cobertura em asas de borboleta.

► 1.57 e 1.58 — Ministério da Educação e Saúde (R.J., 1936-1945).

▼ 1.59 — jardins do Ministério de Educação e Saúde de R. B. Marx.



se um conceito de arquitectura que é falso, que não corresponde a qualquer verdade portuguesa”⁴⁷

A influência da arquitectura europeia, já marcada nas décadas anteriores nomeadamente pela arquitectura Holandesa, voltava a tornar-se significativa visto que as revistas de arquitectura voltavam a circular e eram lidas pelos arquitetos portugueses. Em 1948, a revista ‘Arquitectura’ publicou artigos de obras que se identificavam com valores plásticos e espaciais do Movimento Moderno, praticamente ao mesmo tempo que foi publicada a ‘Carta de Atenas’⁴⁸ pela revista ‘Técnica’ do I.S.T.. Estas influências eram também absorvidas pelos arquitetos portugueses através de viagens que realizavam e que permitiam o contacto direto com as obras e arquitetos estrangeiros.

63

A arquitectura brasileira apresentou-se aos arquitetos portugueses através do ‘Brazil Builds’⁴⁹, cartilha obrigatória segundo Fernando Távora, e através da revista ‘L’Architecture d’Aujourd’hui’ que também lançou um número sobre a arquitectura brasileira. O movimento brasileiro, ao mesmo tempo que usava a sintaxe do movimento moderno europeu, caracteriza-se pela originalidade, pela liberdade formal e pela adaptação ao clima e hábitos do meio em que se inseria.⁵⁰ Destaca-se o projeto do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945) no Rio de Janeiro cujo projeto contou com a contribuição de Le Corbusier e de arquitetos brasileiros como Lúcio Costa (1902-1998), Óscar Niemeyer (1907-2012), Jorge Moreira (1904-1992) e Affonso Eduardo Reidy (1909-1964). Este edifício reunia os princípios do ideário arquitetónico de Le Corbusier como os pilotis, o terraço-jardim, o

47 TÁVORA, Fernando citado por Fernandez, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. op.cit. p.55

48 Carta de Atenas: documento criado em 1933 resultante do IV Congresso de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) realizado em Atenas, redigido por Le Corbusier, que define o conceito de urbanismo do movimento moderno.

49 Pereira, Nuno Teotónio - *Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura*. op.cit.

50 Alcântara, Daniela. *Arquitetura Moderna: Do Brasil a Portugal a África - Alguma Investigação e Leitura IN Portugal, Brasil, África, Urbanismo e Arquitectura: do Ecletismo ao Modernismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013. p.195

NO CONGRESSO DOS ARQUITECTOS *Diário Popular*
25, 26, 27, 28

O PROBLEMA DA HABITAÇÃO

FOI HOJE LARGAMENTE DEBATIDO

Na Sociedade Nacional de Belas Artes prosseguiram esta manhã os trabalhos do I Congresso Nacional de Arquitectura para discussão do tema «O problema português da habitação», de que é relator Sérgio de Andrade Gomes. Presidiu o arquitecto Carlos Ramos, do Porto, secretariado pelos seus colegas Veloso Reis, de Lisboa, e Homero Fonseca Dias, do Porto.

Foi dada a palavra ao relator, Sérgio Gomes, que leu as teses da ordem de trabalhos, que são as seguintes: «Habitação e Urbanismo», de Matos Veloso; «A Casa, o Homem e a Arquitectura», de Lobão Vital; «O Problema português da habitação», de Viana de Lima; «A racionalização na habitação e na urbanização», de Miguel Jacobety; «A solução vertical na habitação colectiva e os aposentamentos», de Jorge Segurado; «O alojamento colectivo», de João Simões, José Huertas Lobo e Francisco Castro Rodrigues; «Habitação económica e reajustamento social», de Teotónio Pereira e Costa Martins; «Contribuição para o estudo do problema da habitação económica em Lisboa», de Pardal Monteiro; e «Indústria e Construções», de Arménio Lusa.

De todas as teses o relator extraiu um interessante resumo de conclusões, que representam um projecto de votos para serem verificados e, possivelmen-

te, rectificados por uma comissão de redacção definitiva, que deve ser nomeada no final dos debates, ainda hoje.

Após a leitura do relatório de Sérgio Gomes, o arquitecto nortenho Artur Andrade foi autorizado a ler uma comunicação especial sobre a habitação no Porto e que representa o critério de 22 colegas do norte.

O trabalho foi aplaudido e, por voto unanime da magna assembleia, incluído na ordem de trabalhos.

Intervieram, a seguir, no debate das teses da ordem, entre muitos outros, os architectos Jacobety Rosa, Huerta Lobo, Castro Rodrigues, Arménio Lusa, Lobão Vital, que reforçou a comunicação de Artur Andrade, com uma defesa brilhante da sua tese; Matos Veloso, Oliveira Martins, Mário Bonito, Viana de Lima, José Borrego e Cottinelli Telmo.

A' hora a que fechamos o nosso jornal está a decorrer a sessão da tarde.

pan de verre e os brise-soleil (aqui aplicados pela primeira vez). Ao mesmo tempo, combinava-os com materiais tradicionais da arquitetura brasileira, como o azulejo, presente nos painéis de azulejos do pintor Portinari (1903-1962). Destacam-se também os arrojados jardins da autoria de R. Burle Marx (1909-1994), pintor e paisagista, caracterizados por formas orgânicas que contrastavam com o traçado mais geométrico do edifício.

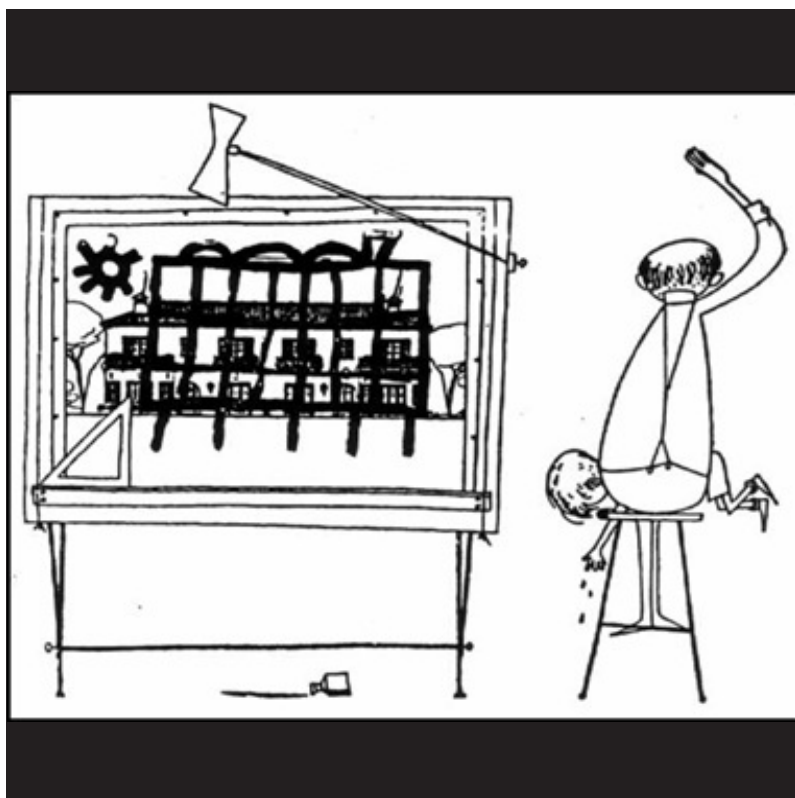
Em 1948, realizou-se o I Congresso de Arquitetura, ao mesmo tempo que o de Engenharia. Promovidos pelo governo para comemorar os “Quinze anos de obras públicas”, destinado a homenagear o regime. Presidido por Cottinelli Telmo, o seu objetivo foi afirmar e solidificar a posição do Estado Novo. No entanto, devido à ausência de censura, o Congresso converteu-se num debate para a nova geração plena de convicções e combatividade, que via na defesa da ‘Carta de Atenas’ a oportunidade de afirmação cultural e política contra o provincianismo do poder.⁵¹ Manifestou-se aqui também uma consciência social, os arquitetos defendiam que se devia facilitar a construção de edifícios coletivos de habitação, incluir a classe operária na cidade e deixar a construção de edifícios a meia altura, pondo-se “a nu a realidade das condições de alojamentos de grande parte da população”⁵². “A vaga foi irresistível: a velha-guarda modernista que se tinha tão docilmente rendido ao ‘portuguesismo’ apenas dez anos antes, na onda dos fascismos que assolaram a Europa, via-se de repente obrigada a alinhar com as posições de vanguarda que se impunham em todo o mundo.”⁵³ Mesmo Cottinelli Telmo admitiu que “O portuguesismo da nossa obra não pode continuar a impor-se através da imitação de elementos decorativos do passado...”⁵⁴ Pode dizer-se que arquitetos trocaram as voltas ao Poder e deram mais um passo na reconquista da sua liberdade de expressão, manifestando as principais

51 Gonçalves, José Fernando - Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa. op.cit. p.68

52 Fernandez, Sérgio - Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.63-64

53 Pereira, Nuno Teotónio - Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura. op.cit.

54 Telmo, Cottinelli cit. por Fernandez, Sérgio - Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.61



▲ 1.61 — Ilustração de João Abel:
reproduz a rebeldia e a dificuldade da
prática de arquitetura de expressão
moderna face à ideologia oficial.

preocupações dos arquitetos. Ao mesmo tempo, o Regime, cujo objetivo era sobreviver, mantinha nesta altura apenas o essencial para resistir; como o controlo da expressão arquitectónica não era uma prioridade, as normas começaram a ser atenuadas.⁵⁵

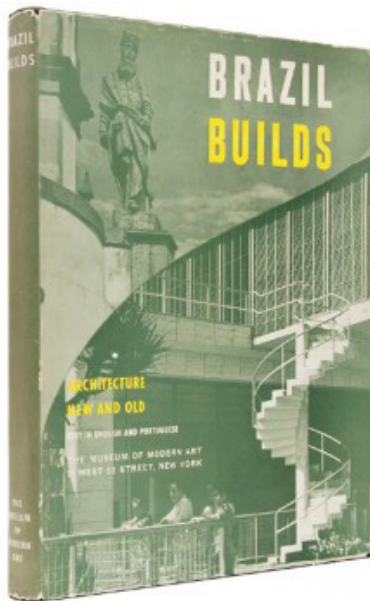
Paralelamente, Keil do Amaral foi eleito, por algum tempo, Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos. Defendia a arquitectura do movimento moderno e acreditava que a expressão regional ou nacional deveria ser resultante dos fatores que determinam a vivência de certa região e não o uso de motivos típicos, apoiando uma arquitectura racional.⁵⁶ Marcou a arquitectura portuguesa moderna através das suas considerações teóricas sobre a arquitectura nacional passando pela situação do ensino, do exercício da profissão até à influência de referências externas. Esta sua posição já tinha sido transmitida na revista *Arquitectura*. Mais tarde Fernando Távora voltou a chamar à atenção do assunto com ‘O Problema da Casa Portuguesa’ (já mencionado). Passando à ofensiva para desmascarar o exaltado código arquitectónico nacionalista, o S.N.A., sob orientação de Keil, propôs a realização de um inventário de testemunhos autênticos da tradição popular em todo o país. “O Inquérito à Arquitectura Portuguesa, iniciado em 56 e publicado em 61, torna-se possível por uma curiosa coincidência de equívocos ou fingimentos. Assim, para o Ministério que os apoia, trata-se de fomentar o ‘desejado aporuguesamento da arquitectura.’”⁵⁷

“Não é defensável “...que a nossa arquitectura tradicional...” seja “...caracterizada por determinado numero de motivos decorativos cuja a aplicação...” é “...suficiente para produzir casas portuguesas...Em toda a obra de arquitectura...” existe “uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma intima e constante força que unifica e prende em

55 Pereira, Nuno Teotónio - Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura. op.cit.

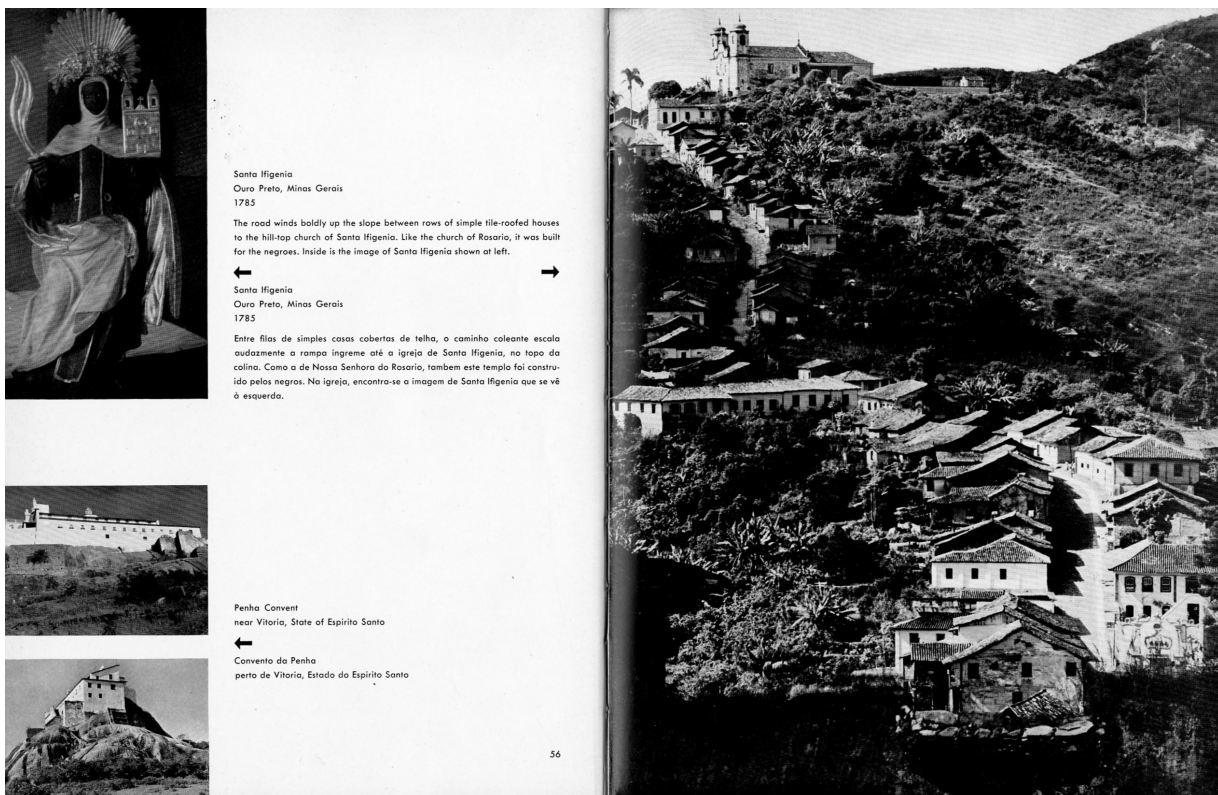
56 Fernandez, Sérgio - Percorso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974. op.cit. p.45

57 Portas, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação. In Zevi, Bruno - História da Arquitectura Moderna. op.cit. p.735



◀ 1.62 — ‘Brazil Builds’: livro publicado em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que refletia a pujante realidade da arquitetura fora do espaço centro-europeu. Távora considerava-o a cartilha obrigatória para os arquitetos.

▼ 1.63 — ‘Brazil Builds’, páginas 56-57: este livro punha lado a lado a arquitetura tradicional e a arquitetura moderna do Brasil.



si todas as formas... A casa popular fornecer-nos-á grande lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa... aquela que está mais de acordo com as novas intenções. Proponho o estudo do meio português... da Arquitectura portuguesa existente... da Arquitectura e das possibilidades de construção do mundo.”⁵⁸

Para além da sua importância como referência na arquitetura, o livro ‘Brazil Builds’ parece ter tido também alguma influência na valorização da tradição e da autenticidade, contribuindo para despertar o pensamento por detrás do Inquérito: “Normalmente, os livros e revistas que nós recebíamos com arquitetura moderna não ligavam nenhuma às arquiteturas do passado. Eram realidades opostas. Brazil Builds desmente isso: na mesma publicação, na mesma exposição do MoMA, aparecem essas duas realidades. Isso foi de facto uma surpresa e mostrou que o que é importante em arquitetura é a autenticidade, a consonância com o tempo.”⁵⁹

69

Depois dos anos 40, no Porto, o ensino de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes renovava-se em defesa dos ideais modernos, com a presença de Carlos Ramos na docência.⁶⁰ Mas só em 52 é que Carlos Ramos, aplicando os seus conhecimentos e referências⁶¹ assumiu decisivamente a sua direção, começando o verdadeiro arranque para o ensino atualizado.⁶² A reforma da escola passou pela mudança do corpo docente, que passou a ser formado por arquitetos adaptados aos novos programas, inclusive os teóricos, o que permitiu a abertura e o debate no ensino da Escola.

58 TÁVORA, Fernando cit. por Fernandez, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. op.cit. p.55

59 Pereira, Nuno Teotónio cit. por Milheiro, Ana Vaz - *A Tradição em Brazil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. In *Portugal, Brasil, África, Urbanismo e Arquitectura: do Ecletismo ao Modernismo*. op.cit.

60 Gonçalves, José Fernando - *Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa*. op.cit. p.122

61 Carlos Ramos alicerçava as suas ideias no método pedagógico inovador da escola Bauhaus, fundada por Gropius.

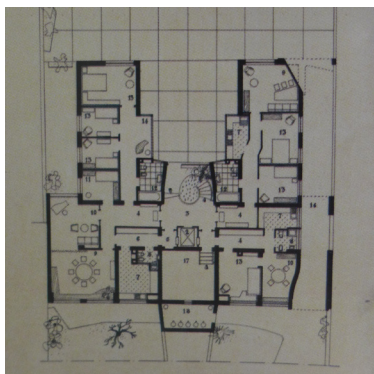
62 Almeida, Pedro Vieira de - *História da Arte em Portugal*. op.cit.149



▲ 1.64 — Casa na Rua Honório de Lima
(Porto, 1939-42) de Viana de Lima.

► 1.65 — Bloco da Carvalhosa (Porto,
1947) de Arménio Losa e Cassiano
Barbosa.

▼ 1.66 — Planta do 1º piso do Bloco
da Carvalhosa.



A partir desta época na arquitetura portuense adoptava-se progressivamente ideais de base modernista. Verificou-se uma influência de referências modernas que se estudavam e exploravam, que se espelhavam na concepção, por exemplo, da casa na Rua Honório de Lima (1939-42) e na casa na Rua Carlos Malheiro Dias, ambas da autoria de Viana de Lima e com clara referência à arquitetura de Le Corbusier (1887-1965), bem como da Casa Manoel de Oliveira (1940) de José Porto com alusões a André Lurçat (1894-1970) ou Mallet Stevens (1886-1945).

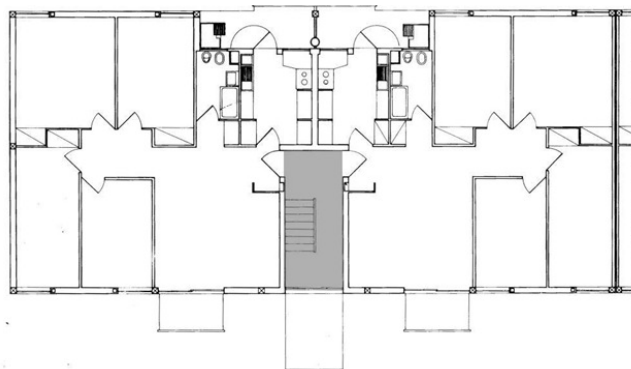
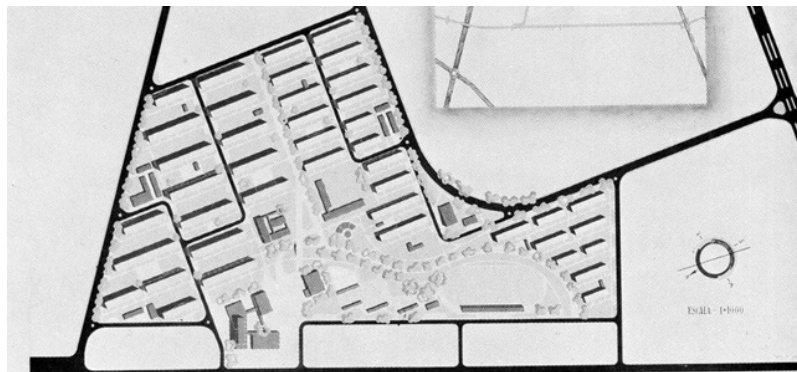
Tal como no resto do país, apesar das evidentes provas de mudança, ainda persistiam alguns exemplos da monumentalidade classicista preferida pelo Estado Novo. Projetavam-se, também, edifícios de expressão híbrida que, ao mesmo tempo que adaptavam a linguagem oficial usavam as ideias vanguardistas, como o exemplo do Bloco Residencial Manuel Duarte (1945) de Januário Godinho, bloco de habitação coletiva que procurava manter uma organização racional do espaço, uma marcação horizontal dos vãos, e suprimia a presença de beirais através do prolongamento do pano da parede além do telhado.

A partir daqui, os projetos exploraram novas formas de expressão com raiz moderna, sem serem uma cópia submissa nem um receituário de falso portuguesismo. Graças a arquitetos como Keil do Amaral e Fernando Távora e ao Inquérito da Arquitetura Portuguesa, salientou-se o valor de uma verdadeira arquitetura portuguesa, autêntica, com valores de 'lugar', mas que não recusava a evolução e adaptação de ideais vanguardistas. O Bloco da Carvalhosa (1947) de Arménio Losa e Cassiano Barbosa (1911-1998) marcou uma viragem, materializando uma expressão inovadora com base na interpretação dos conceitos modernos. Verificou-se uma afirmação de uma linguagem renovada na cidade do Porto desde a implantação à organização interior dos fogos, que veio trazer uma nova forma de habitar e fazer cidade. Arménio Losa e Cassiano Barbosa foram dos arquitetos que mais se aplicaram na renovação



◀ 1.67 — Edifício de Escritórios da
firma Soares & Irmãos (Porto, 1950)
de Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

► 1.68 e 1.69— Plano I para Ramalde
(Porto, 1952) proposto por Fernando
Távora e planta de um bloco de
habitação de Ramalde.



da arquitetura portuense, ao nível da expressão, da organização do espaço e do domínio construtivo, o que fez com que os seus edifícios fossem facilmente adotados como modelos na produção de arquitetura do Porto. Paralelamente, como já referido, verificava-se uma forte influência da produção moderna Brasileira, que se pode confirmar em obras como o Edifício de Escritórios da firma Soares & Irmãos (1950) dos mesmos autores com claras influências do Ministério da Educação no Rio de Janeiro⁶³. As influências da arquitetura brasileira eram ao mesmo tempo combinadas com influências da arquitectura europeia, como é o caso da aparente referência às estruturas do arquiteto italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979) no Pavilhão dos Desportos (1952) de José Carlos Loureiro.⁶⁴ O modelo brasileiro repercutiu-se igualmente em edifícios de habitação, como é o caso da Casa António Neves de Vale de Cambra (1957) de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Na primeira fase de Ramalde (1952) de Fernando Távora traduzem-se claramente ensinamentos de Le Corbusier, devido à implantação de vários blocos iguais de forma paralelepípeda sobre uma malha regular, a hierarquização de percursos viários e para peões, e devido à preocupação com as áreas mínimas no interior das habitações.

É neste contexto que José Carlos Loureiro projeta o Edifício Parnaso (1954-56) proposto estudar neste trabalho: numa altura em que os arquitetos portugueses já tinha conquistado uma certa liberdade por parte do Estado Novo, numa fase em que o Inquérito já marcava a importância da arquitetura tradicional e em que se compreendeu a potencialidade de aliá-la às ideias mais vanguardistas, aplicando os ideais do movimento moderno à realidade portuguesa.

63 Fernandez, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. op.cit. p.79

64 Portas, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. op.cit. p.740





2. INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

2.01. Villa Savoye, em estado de ruína e usada como celeiro durante a 2ª Guerra Mundial.

Ao propôr-se, no presente trabalho, a intervenção no Edifício Parnaso, existe a consciência de que, além de este ser um edifício de interesse arquitetónico, é também uma obra de elevado interesse histórico, testemunho de uma época de mudança no campo da arquitetura.

A estratégia de intervenção num edifício com valor patrimonial deve ter como objetivo salvaguardar ao máximo os valores inerentes a este e deve procurar manter a sua autenticidade. Por este motivo considera-se necessário o entendimento dos diferentes conceitos e reflexões sobre este problema, plasmados em estratégias de intervenção existentes, que ajudam a uma maior consciencialização face às diferentes questões que se levantam. Falar de todo o desenvolvimento da intervenção no património arquitetónico na cultura ocidental é complexo, quer devido à quantidade de reflexões que foram surgindo, quer pelo facto de estas existirem muitas vezes em contradição entre si. Assim, é importante compreender e sistematizar algumas das reflexões mais influentes que, apesar de frequentemente antagónicas, permitem a compreensão das questões em causa nesta temática e perceber a sua evolução até aos dias de hoje.

A abordagem, mais específica, à intervenção em edifícios do Movimento Moderno, pretende clarificar o valor deste património mais recente, muitas vezes negligenciando. Ao mesmo tempo, tenciona expor-se alguns dos esforços já feitos no sentido da sua proteção e a discussão sobre a forma de intervenção. Considera-se também necessário refletir sobre quais as questões que estes edifícios levantam — diferentes daquelas relativas a edifícios com maior valor de antiguidade — e perceber quais os critérios a ter em conta neste tipo de intervenção.

2. INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

2.1 CONCEITOS DE INTERVENÇÃO E PATRIMÓNIO

A opção de empregar o termo Intervenção deve-se ao facto de este ser “maximamente geral”, como explica Solà-Morales em ‘Teorías de la Intervención Arquitectónica’, porque se refere a “qualquer tipo de atuação que se pode fazer num edifício ou numa arquitetura”¹. Apesar dos conceitos de Restauro, Conservação, Reabilitação, Reconstrução, etc. terem todos significados diferentes, se Intervenção é o termo mais geral, devem considerar-se estes conceitos como modos diferentes de Intervenção baseados numa interpretação distinta. Deste modo, é possível que o conceito de Intervenção contenha todas as reflexões sobre os conceitos que abarca. Apesar disto, é importante definir estes termos, pois cada um deles define diferentes estratégias de intervenção.

77

O termo Restauro aplica-se quando há a recuperação do objeto em questão, preservando a sua identidade e sem ter em consideração qualquer sentido crítico, subjetivo ou afetivo. A Carta de Veneza de 1964 define o Restauro como “uma operação que deve ter carácter excepcional. Destina-se a conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e baseia-se no respeito pelas substâncias antigas e pelos documentos autênticos (ou seja pela antiguidade e pela autenticidade). O restauro deixa de ter significado quando se levanta a hipótese de reconstituição (...). O restauro será sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”²

A Conservação refere-se a uma manutenção permanente do objeto para prevenir degradação e evitar uma posterior necessidade de intervenção. “A conservação do património construído é realizada, quer no respeito pelo

1 Solà-Morales, Ignasi de - Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982). In PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. Sevilla: Consejería de Cultura Junta de Andalucía. p.47 (tradução nossa de “cualquier tipo de actuación que se pueden hacer en un edificio o en una arquitectura”)

2 Carta de Veneza (1964) : Sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e dos Sítios. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>. Art. 9.º



▲ 2.02 — Ruínas do Campanário de São Marcos em Veneza: após vários incêndios, problemas estruturais e variadas reparações, o Campanário acabou por se desmoronar em 1902.



◀ 2.03 — Campanário de São Marcos reconstruído: como símbolo importante da cidade de Veneza, o Campanário foi reconstruído à imagem do anterior, sendo a estrutura interior reforçada para evitar futuros problemas, foi inaugurado em 1912.

significado da sua identidade, quer no reconhecimento dos valores que lhe estão associados.”³

O conceito de Reabilitação refere-se a uma estratégia de intervenção com o principal objetivo de manter ou devolver um uso ao edifício, podendo este manter-se ou ser alterado, passando sempre por uma reinterpretação da sua identidade. Esta estratégia pode incluir também trabalhos de Restauro, Conservação ou mesmo Reconstrução.

79

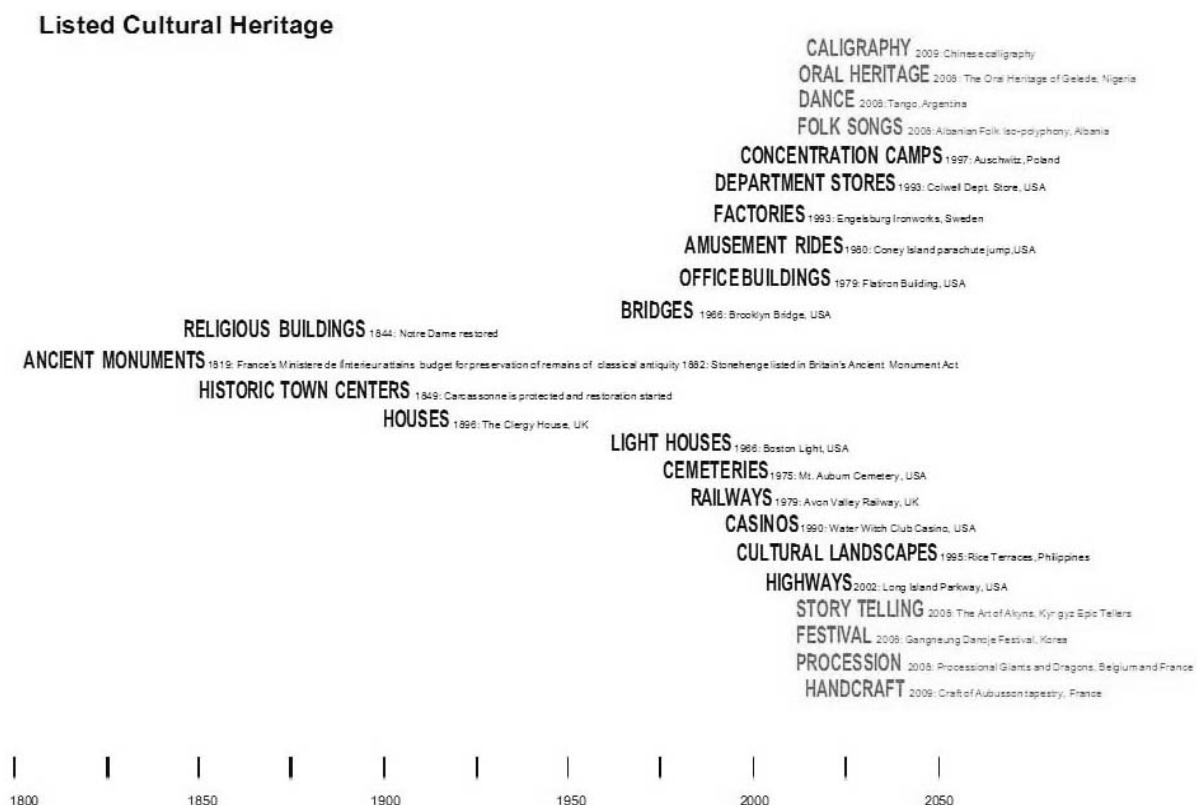
Uma Reconstrução ocorre quando o edifício ou parte do edifício é construído novamente, mimetizando ou não o antigo. Normalmente, é aplicada em casos de extrema degradação, ruína ou quando o edifício em questão já desapareceu.

Relativamente à noção de ‘Património’, segundo Françoise Choay, podem considerar-se as duas revoluções culturais que determinaram o seu aparecimento, transformando a relação da Europa Ocidental com o seu passado, particularmente, com o seu passado material e edificado. A primeira, enquadrada no Renascimento, trouxe uma postura reflexiva “sobre o conjunto das actividades humanas constituídas em objecto de estudo, e aborda os vestígios edificados do passado através do duplo prisma da história (...) mas também do gosto”⁴. Assim, as antiguidades foram regularmente estudadas para fins de conhecimento. A segunda, assinalada pela Revolução Industrial. “Face às destruições e às alterações do quadro de vida que ela implicou, as ‘antiguidades’ vão (...) dar lugar a uma protecção de tipo museológico mas (...) sempre devido ao seu interesse para a história e para a arte”⁵, adquirindo assim a definição de Monumentos Históricos. No início dos anos 60 em França, a noção de Património, que antes significava

3 Carta de Cracóvia (2000): Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>. Anexo. Definições.

4 Choay, Françoise - Património e Mundialização. 2ª ed. Licorne, 2005. p.20

5 IDEM. p.21



▲ 2.04 — Painei da exposição
 ‘CRONOCAOS preservation tour’ de
 Rem Koolhaas na Bienal de Veneza
 de 2010: cronologia que demonstra a
 expansão do domínio de ‘Património’.

o “bem de herança transmitido, segundo as leis, dos pais e mães para os filhos”⁶, gerou um novo significado, acabando por mais tarde absorver noção de Monumento Histórico, antes seu sinónimo. Este conceito evoluiu consideravelmente desde a segunda metade do século XX, generalizando-se na Europa e pelo resto do Mundo, podendo considerar-se a Convenção do Património Mundial de 1972 como a confirmação mundial e mediática do termo. A evolução do conceito pode verificar-se na expansão do seu domínio que passou a abranger “todos os objectos naturais, todas as obras culturais, materiais e imateriais, todas as tradições, actividades, crenças, pertencentes a um passado distante e cada vez mais recente, e valorizadas devido ao seu interesse histórico, científico, artístico, afectivo, identitário”⁷. No que respeita ao Património Edificado em específico, este passou a aplicar-se também à arquitetura corrente, à arquitetura vernacular, à arquitetura industrial, passou a compreender os conjuntos edificados e o tecido urbano para além dos edifícios individuais⁸. Este domínio também se tem vindo a expandir cronologicamente, abrangendo um passado cada vez mais recente, como é o caso da arquitetura do Movimento Moderno.

6 IDEM. p.18

7 IDEM. p.17

8 Choay, Françoise - A Alegoria do Património. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. p.12

► 2.05 — Teatro de Marcellus em Roma perto de 1880, tapado e ocupado por famílias patrícias e artesãos desde a Idade Média.



2. INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

2.2 DESENVOLVIMENTO DA INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

Até ao Renascimento, a intervenção tratava os edifícios existentes apenas como um suporte material onde se trabalhava a nova arquitetura, sem qualquer consideração histórica. Por exemplo, na arquitetura medieval concretizava-se um processo de justaposição ao edifício existente¹. Foi na postura reflexiva do Renascimento que abordava vestígios históricos que nasceu a consciência da existência de um passado e de um presente, problematizando-se pela primeira vez a intervenção em edifícios existentes.

83

Mais tarde, durante a Revolução Francesa, a acelerada degradação e o vandalismo de bens patrimoniais despontou uma maior preocupação pela sua salvaguarda, surgiu assim um conjunto de ideias que se podem considerar a base do Restauro Moderno².

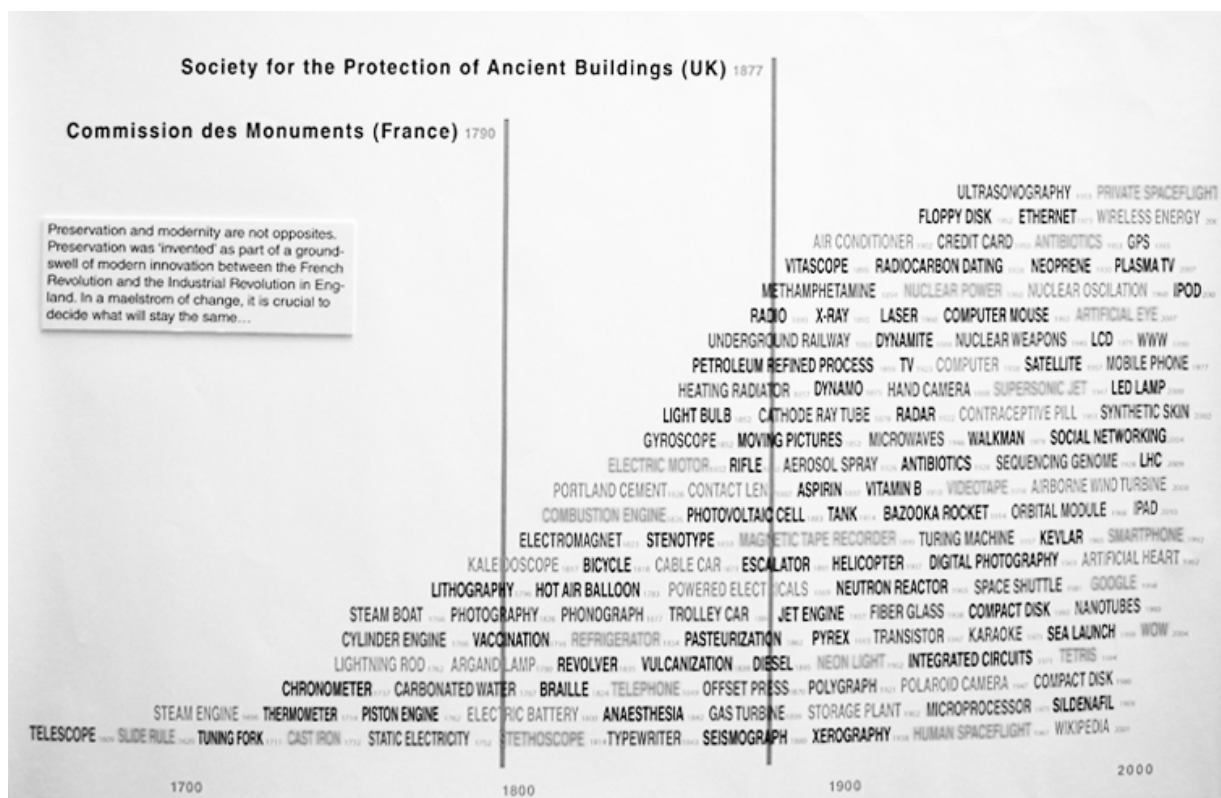
Devido à densificação da população nas cidades, aos consequentes problemas e à mudança drástica do modo de vida causada pela Revolução Industrial esta despertou uma maior preocupação pela cidade, sublinhando novamente a relação da cultura ocidental com o seu passado. No entanto, esta preocupação focava-se apenas em edifícios singulares da cidade.

Como já referido, as Antiguidades adquiriram a definição de Monumento Histórico, beneficiando de uma protecção do tipo museológico.

A partir do século XIX surgiram reflexões sobre o tema, desenvolvendo conceitos teóricos, que passaram a ser empregues nas principais intervenções realizadas desde então. Perante a intervenção arquitectónica no património histórico, pode dizer-se que existiam duas teorias opostas: a intervencionista e a anti-intervencionista, simbolizadas

1 Solà-Morales, Ignasi de - Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982). In PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. op.cit.. p.48

2 Aguiar, José - Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Património. 1ª edição. Porto: FAUP Publicações, 2002. p.36



▲ 2.06 — Painel da exposição
‘CRONOCAOS preservation tour’ de
Rem Koolhaas na Bienal de Veneza
de 2010 : cronologia com marcação
das datas que marcaram o início da
preservação do património.

pelos seus principais protagonistas, respectivamente, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900).

Viollet-le-Duc, arquiteto e teórico, escreveu na sua obra ‘Dictionnaire’ que “restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo. É restabelecê-lo por completo, num estado que pode não ter acontecido em nenhum momento.”³ Nos seus restauros prevalecia um pensamento idealista que procurava a perfeição formal de cada edifício tendo em conta apenas a sua própria arquitetura, propondo a reconstrução de um monumento como uma obra ideal, de estilo unitário.⁴ Compreendia que o edifício existente tem um discurso próprio e a importância de permitir que este mesmo discurso se exprima, sem forçar uma lógica diferente⁵. Defensor da arquitetura gótica como uma arquitetura verdadeira, pela sua coerência entre forma e construção, desvendou indiretamente o conceito de autenticidade arquitetónica. Já ao referir a conveniência de uma relação arquitetónica pertinente e intencional entre o novo e o antigo expôs, implicitamente, o conceito de unidade formal.⁶

85

Para Choay, os restauros ‘agressivos’ ou ‘historizantes’ de Viollet, sem considerar a história do edifício, tendiam a desprezar a distância constitutiva do monumento histórico: “Um edifício não se torna «histórico» senão na condição de ser entendido como pertencendo simultaneamente a dois mundos, um presente, e imediatamente dado, o outro passado e inapropriável.”⁷ Ao acreditar que o edifício antigo tinha uma lógica própria que devia ser respeitada não respondeu ao problemas de conflito que existem

3 Viollet-le-Duc - Le Dictionnaire D'Architecture / relevés et observations par Philippe Boudon et Philippe Deshayes. Liège: Pierre Mardaga, 1979. (tradução nossa de “Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné.”) p.230

4 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2009. p.22

5 Solà-Morales, Ignasi de - Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982). In PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. op.cit. p.50

6 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. op.cit. p.63-64

7 Choay, Françoise - A Alegoria do Património. op.cit. p.133

► 2.07 — Desenho de Viollet-le-Duc da Cidade Histórica Fortificada de Carcassonne restaurada pelo mesmo a partir de 1853.

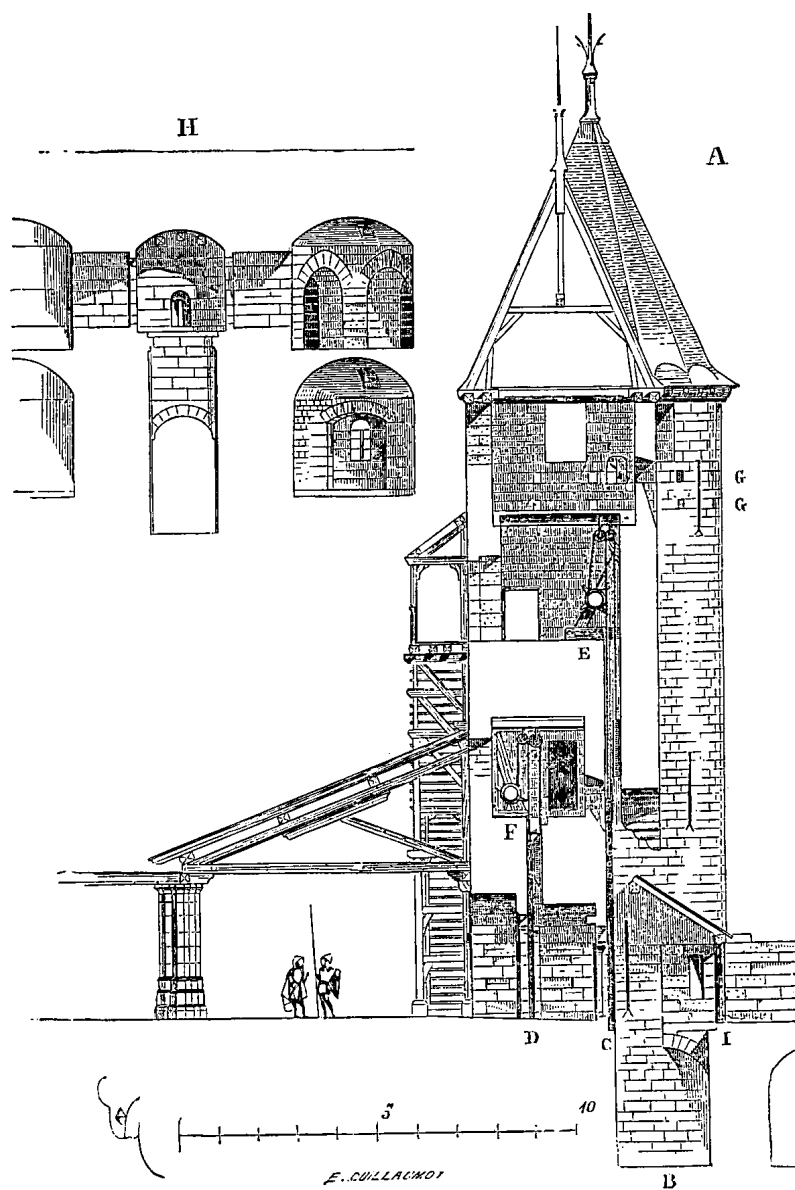


Fig. 12.

em edifícios que são simultaneamente coisas diversas, sendo assim necessário decifrar qual a estrutura e matriz dominantes, prescindindo das secundárias⁸.

O que para Viollet significava a autenticidade arquitetónica – uma coerente idealidade do edifício – era para Ruskin significado de um falso histórico. Segundo Ruskin “é impossível, tão impossível como ressuscitar os mortos, restaurar algo que tenha sido grande e belo em arquitectura.”⁹, assegurava na sua obra ‘The Seven Lamps of Architecture’. Ruskin defendia antes uma autenticidade histórica. Para ele os monumentos deviam apenas ser meticulosamente conservados e protegidos das causas da sua degradação, não alcançando assim a necessidade de restauro. As marcas que o tempo deixava sobre os monumentos – a sua pátina – também não deviam ser apagadas por constituírem parte da sua essência. Mesmo para os monumentos em crise ruínosa, considerava preferíveis os apoios e auxiliares estáticos exteriores visíveis, inclusive se de um carácter imediato ou brutalista, ao restauro ou falsa conservação, por estes serem eficazes e coerentes, defendendo aqui uma autenticidade arqueológica¹⁰. Para Ruskin era mais aceitável o abandono e o desaparecimento, a ruína definitiva, do que a falsificação histórica da obra¹¹.

87

Por outro lado, se os edifícios do passado não tivessem sido complementados por outras e diversas gerações, muitos deles não subsistiriam até hoje ou chegariam até nós numa situação bastante precária.

Camillo Boito (1836-1914) confrontou estas duas posições opostas, construindo a partir deste antagonismo a sua própria doutrina. Aceitava a crítica de Ruskin, condenando as reconstruções pela sua condição de

8 Solà-Morales, Ignasi de - Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982). In PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. op.cit. p.50

9 Ruskin, John - The Seven Lamps of Architecture. New York: John Wiley, 1849. Disponível em: <http://academics.triton.edu/faculty/sheitzman/Ruskin,%20John%20The%20Seven%20Lamps%20of%20Architecture%201849.pdf>. p.161 (tradução nossa de “It is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture.”)

10 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. op.cit. p.28

11 IBIDEM



▲ 2.08 — National Galleries of History and Art (Washington, 1900) foi uma proposta de Franklin Webster Smith que pretendia reunir um conjunto de monumentos das principais civilizações antigas.

falsidade e chega mesmo a admitir a sua preferência pelos maus restauros precisamente por evidenciarem mais claramente a sua falsidade¹². Mas foi contra a posição relativamente ao fim inevitável dos edifícios, aceitando a oportunidade de restaurar. Assim, “propôs a utilização do carácter inevitável da mudança como um critério analítico e operativo a favor da autenticidade histórica.”¹³ Defendia que os edifícios deviam ser conservados e o restauro, para ele a última opção quando todos os outros recursos de preservação fracassavam, devia ter uma ação mínima, rejeitando a reconstituição de partes desaparecidas por respeito à autenticidade. Acreditava que não só se deve conservar a pátina dos edifícios antigos, como também os acrescentos sucessivos feitos ao longo do tempo, “verdadeiros estratos, comparáveis aos da crosta terrestre”¹⁴. No caso de ser inevitável a construção de novas partes, defendia que estas deviam ser completamente diferentes da obra antiga, facilmente identificáveis como acrescentos novos. Assim, ao recusar a demolição de acrescentos históricos não unitários e ao defender a diferenciação entre antigo e novo, Boito recusava completamente a unidade formal violletiana, opondo-se a toda a concepção unitária adjacente à restauração em estilo. A unidade formal era afirmada como indesejável para a autenticidade histórica e arquitetónica real, “se bem que estes valores tendem (...) a ‘congelar-se’ num momento do tempo, convertendo o edifício num objecto arqueológico, num simples documento.”¹⁵

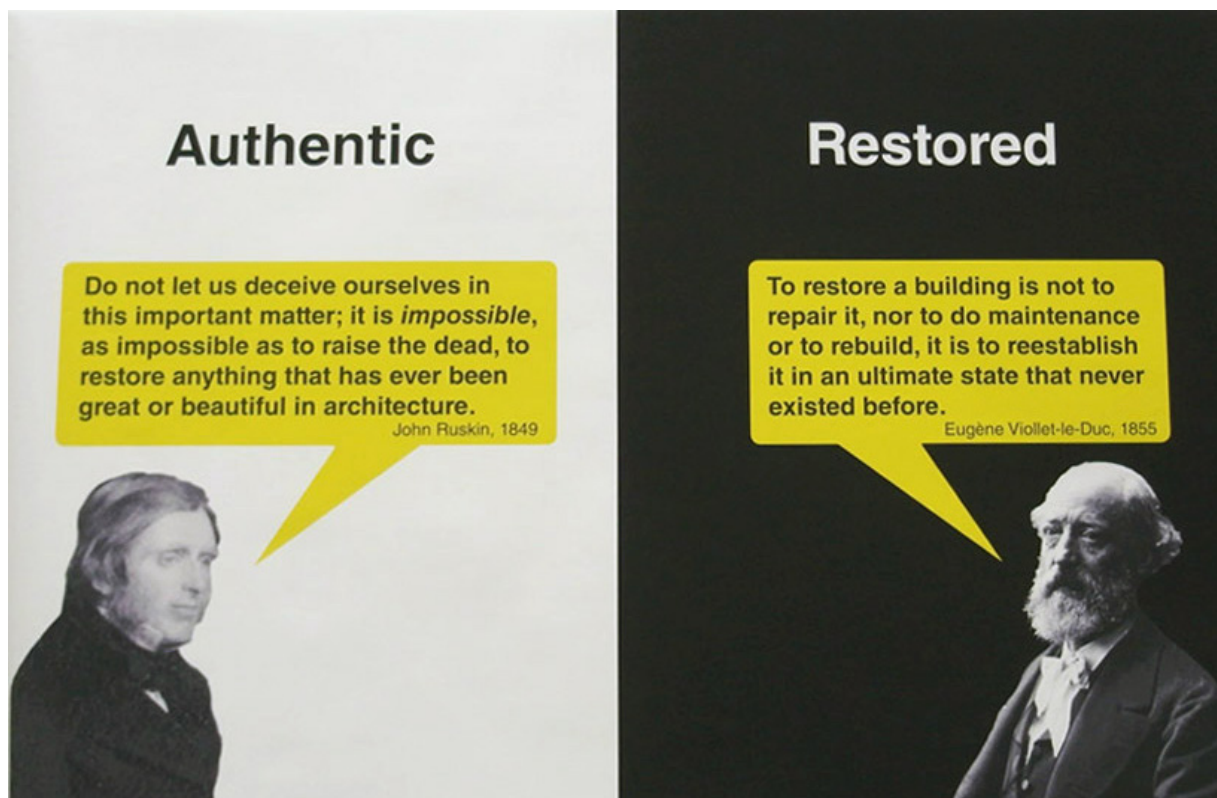
No entanto é importante não esquecer que entender a autenticidade como um valor ligado estritamente ao contexto visual da arquitetura antiga é, ao mesmo tempo, uma desfiguração da arquitetura enquanto disciplina, onde a autenticidade deveria estar ligada à sua condição material e verdadeira,

12 IDEM. p.34

13 IDEM. p.64 (tradução nossa de “propuso la utilización del carácter insoslayable del cambio como criterio analítico y operativo en favor de la autenticidad histórica.”)

14 Choay, Françoise - A Alegoria do Património. op.cit. p.137

15 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. op.cit. p.40 (tradução nossa de “si bien dichos valores tienden (...) a ‘congelarse’ en un momento del tiempo, convirtiendo al edificio en un objeto arqueológico, en un simple documento.”)



▲ 2.09 — Painei da exposição
'CRONOCAOS preservation tour' de
Rem Koolhaas na Bienal de Veneza de
2010.

onde todas as partes devem estabelecer relações.¹⁶ Para além desta crítica relativa ao corte de relações entre o passado e o presente, também se pode questionar admissão de próteses invisíveis, aceites por Boito, que o próprio Ruskin criticava como uma agressão à autenticidade. Afinal, estas próteses podem mesmo remover à estrutura monumental a sua função inerente, sem que isso possa ser percebido, devendo ser muito mais descriminadas se se tiver em conta os conceitos originários e a natureza da própria arquitetura.¹⁷

91

Este confronto entre restauro e conservação pode, no entanto, considerar-se uma falsa bipolarização porque em termos práticos poucas vezes foram aplicados integralmente, afirmaram a prática de uma frequente interceção de teorias, mesmo sendo contraditórias.¹⁸ “Se o mítico confronto entre as atitudes restauradoras de Viollet-le-Duc e as conservadoras de Ruskin se completou na síntese de Boito, a ambiguidade e a utopia que todas encerravam proporcionam a riqueza de interpretações que as inúmeras intervenções em monumentos foram confirmando.”¹⁹

Alois Riegl (1858-1905) manifestou a distinção entre Monumento e Monumento Histórico. Monumento foi definido como um “artefacto edificado intencionalmente por um grupo social para fortalecer a sua identidade; dirige-se à memória viva das sociedades de uma forma que pode ser considerada como relevante de um universo cultural”²⁰. Já o Monumento Histórico “resulta de uma escolha operada entre objectos pré-existentes. O seu valor não é memorial mas apenas gnoseológico e/ou estético”²¹. Chamou à atenção de novos valores, como o valor da antiguidade, referente à idade no monumento e às marcas do tempo que inclui nos valores de rememoração, ligados ao passado. Chamou à atenção de uns dos valores mais importantes

16 IDEM. p.44

17 IDEM. p.46

18 Tomé, Miguel - Património e Restauro em Portugal: 1920-1995. 1ª edição. Porto: Faup Publicações, 2002. p.128

19 IBIDEM

20 Riegl, Alois cit. por Choay, Françoise - Património e Mundialização. op.cit. p.20-21

21 IDEM. p.21



▲ 2.10 — Memorial aos Judeus
Mortos da Europa (2005, Berlim)
de Peter Eisenman: exemplo de um
monumento intencional.

para a preservação do património: o valor do uso, que inclui nos valores de contemporaneidade. Este refere-se aos monumentos históricos que conservavam as suas antigas funções ou que tenham recebido novos destinos, inclusive a função museológica. A ausência do valor do uso é o que distingue o monumento histórico das ruínas arqueológicas.

Fundamental foi também o contributo de Gustavo Giovannoni (1873-1947), continuador de Boito, que defendeu que o conceito de monumento histórico não podia referir-se apenas a um edifício singular sem ter em conta o contexto edificado em que este insere, expondo o valor dos conjuntos urbanísticos.

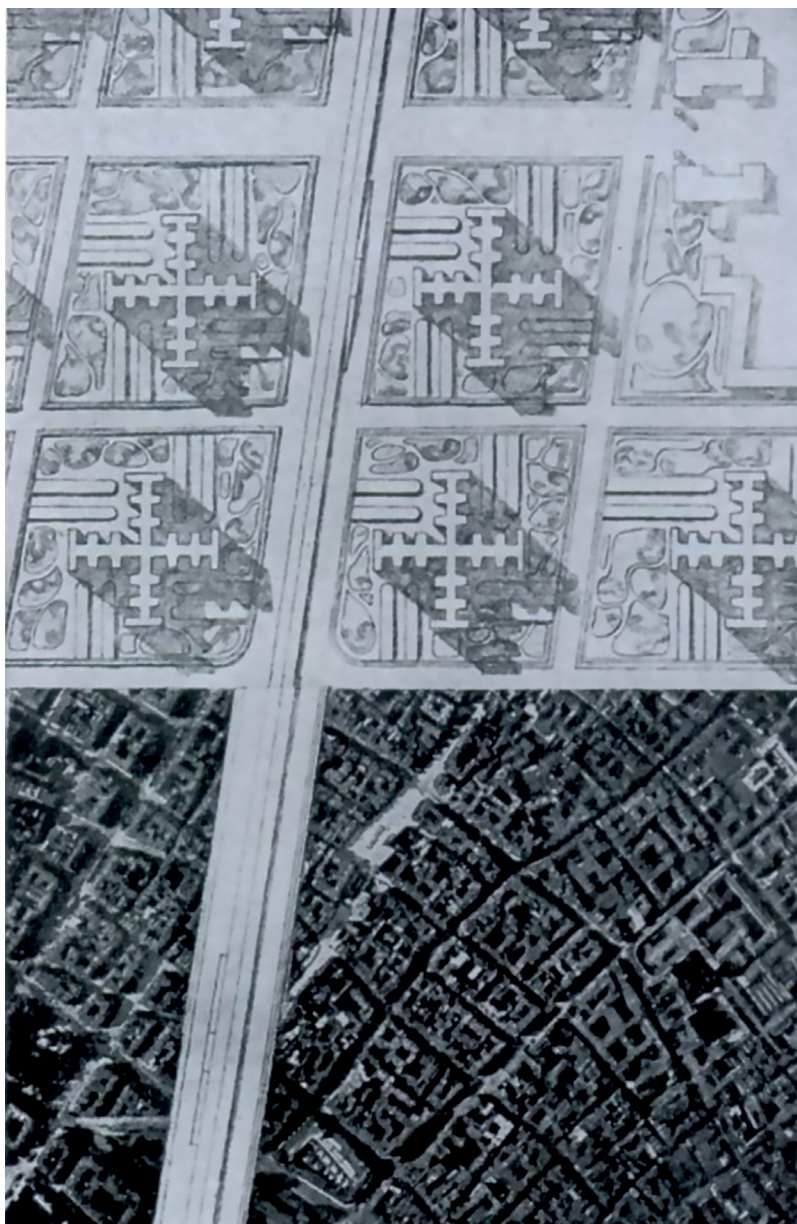
93

Apesar de se poder criticar Giovannoni pelo risco de ao proteger a cidade histórica, congelando-a num momento da sua vida e privando-a de desenvolvimento futuro, a converter numa cidade museu, o seu contributo foi pertinente pois revelou a importância da relação do monumento com a cidade e manifestou os problemas de conservação da cidade histórica.

Giovannoni, participou também na elaboração da Carta de Atenas para o restauro de 1931²². Este documento referiu os critérios basilares do restauro moderno, inspirado no pensamento de Boito, já referido anteriormente. Pela primeira vez, questionou-se a utilização das novas tecnologias na intervenção em edifícios existentes, afirmando que eram úteis e podiam ser usadas desde que não fosse alterado o carácter do edifício existente²³. A influência de Giovannoni complementa esta documento, reflectindo-se no artigo III que defende “o respeito (...) pelo carácter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança de monumentos antigos

22 Carta de Atenas (1931): Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>. Foi o primeiro documento internacional de referência para a conservação patrimonial.

23 Solà-Morales, Ignasi de - Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982). In PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. op.cit. p.51



▲ 2.11 — Plano Voisin (1925, Paris) propunha a destruição dos bairros históricos da cidade (em baixo) para ser construída a nova cidade (em cima).

cuja envolvente deve ser objecto de cuidados particulares.”²⁴ No mesmo ano, foi elaborada a Carta Italiana do Restauro, também com a colaboração do Giovannoni, que desenvolveu os temas difundidos pela Carta de Atenas.

Os arquitetos modernos, no pós-guerra, obrigados a intervir na cidade antiga, identificaram-se com a doutrina boitiana, refletida na Carta de Atenas do Restauro. Intervieram nos edifícios históricos sem renunciar à arquitetura moderna. Obra moderna e obra antiga chegaram a distinguir-se tão manifesta e radicalmente, como antes se haviam confundido, transparecendo um desarticulado interesse em manter uma desagradável distância estética, tecnológica e conceptual com o antigo.²⁵ Radical era também o pensamento de Le Corbusier que via “o monumento como um fetiche a isolar e a cidade herdada como um tecido a substituir”²⁶. Esta postura dos arquitetos modernos era também refletida na Carta de Atenas do Urbanismo, que só defendia a salvaguarda de Património caso este não implicasse “o sacrifício das populações mantidas em condições insalubres”²⁷.

Entretanto, a obra teórica de Boito e Giovannoni, usada como exemplo na prática do restauro, começou a ser alvo de críticas. Já Ambrogio Annoni (1882-1954) era contra a possibilidade de encontrar um método para o restauro visto que cada obra tinha o seu próprio valor individual, mas foi Roberto Pane (1897-1987) que pensou no restauro crítico, com inspiração em Benedetto Croce (1866-1952), onde “a identificação dos caracteres estético-históricos da obra permitiria, segundo esta tendência, favorecer o essencial da mesma no restauro e usar os meios necessários para colocá-lo em valor.”²⁸

24 Carta de Atenas (1931): Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>.

25 Capitel, Antón - Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. op.cit. p.44

26 IDEM. p.43 (tradução nossa de “el monumento como un fetiche a aislar y la ciudad heredada como un tejido al que sustituir”)

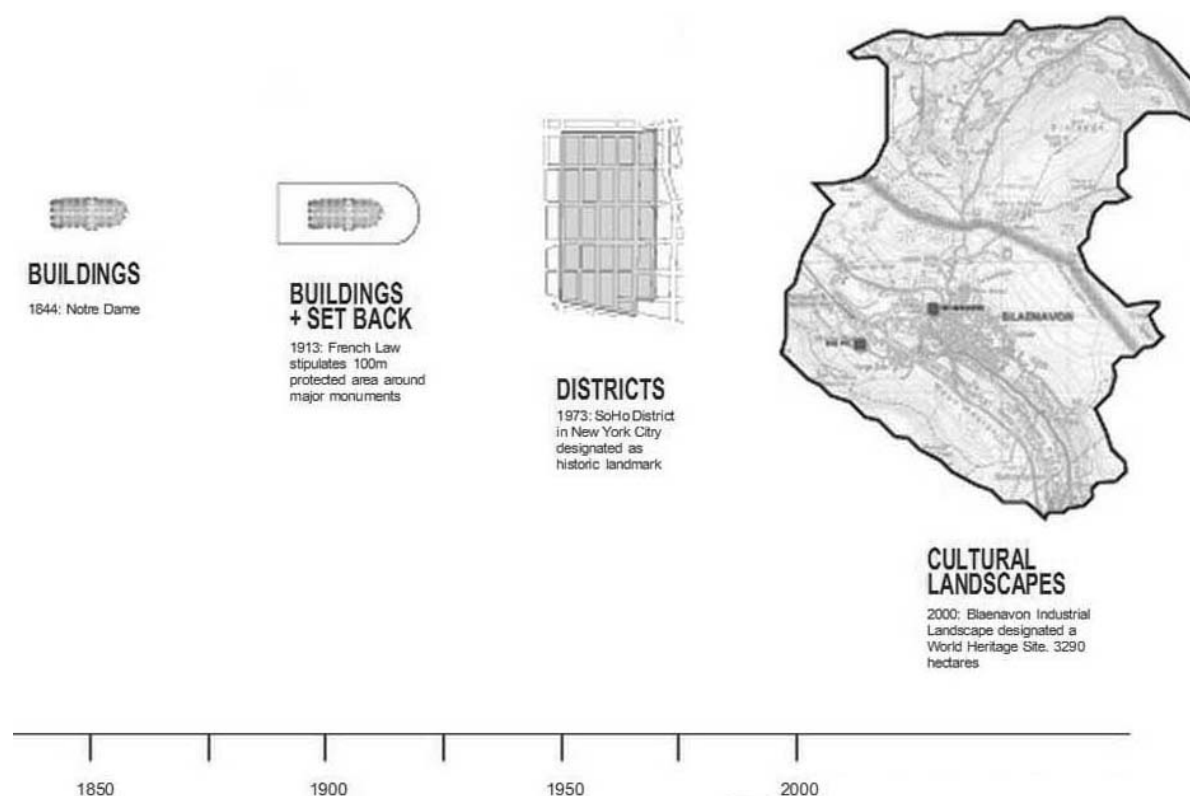
27 Le Corbusier cit. por Tomé, Miguel - Património e Restauro em Portugal: 1920-1995. op.cit. p.89

28 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. op.cit. p.65 (tradução nossa de “La identificación de los caracteres estético-históricos de la obra permitiría, según esta tendencia, favorecer lo esencial de la misma en la restauración y acudir a los medios necesarios para ponerlo en valor.”)



◀ 2.12 — Pormenor de restauro de Frescos da Basílica de São Francisco de Assis, segundo o restauro crítico: é mantida a autenticidade histórica e artística, as novas integrações são apenas percebidas de perto.

▼ 2.13 — Exposição 'CRONOCAOS preservation tour' de Rem Koolhaas na Bienal de Veneza de 2010: cronologia com expansão do domínio de 'Património' desde os edifícios independentes, às suas envolventes e depois a zonas e paisagens.



O restauro crítico foi então aprofundado por Cesare Brandi, pensado inicialmente para as obras de arte, mas também extensível aos monumentos históricos. Para Brandi o restauro constituía “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão ao futuro.”²⁹ A obra de arte era separada em duas instâncias, a histórica (representava a atividade humana num tempo/espço) e a estética (condição artística), sendo a última mais importante por ser indispensável para a singularidade da obra artística. A matéria da obra de arte era também dividida em imagem e estrutura. Ao defender a unidade da obra de arte e ao rejeitar o falso histórico e artístico acreditava que as novas integrações, apesar de imperceptíveis ao longe, deveriam identificar-se em detalhe e que a pátina devia ser mantida³⁰. O restauro crítico dependia, assim, de uma análise crítica com o objetivo de clarificar a autenticidade original e o estado atual da matéria de obra de arte.

Baseada nas teorias de Restauro Crítico e na Carta Italiana do Restauro, a Carta de Veneza é o resultado do II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos de 1964, apoiado pela Unesco. Aqui, o conceito de Monumento Histórico voltou a ganhar uma nova amplitude, contemplando também sítios urbanos ou rurais. Verificou-se uma maior preocupação com a envolvente dos Monumentos, a recusa de remoção de partes do Monumento, testemunhos da sua história e alertou-se para o cuidado de adaptar o programa funcional ao monumento e não o contrário³¹.

Em 1972, apoiada nas teorias de Brandi, foi redigida uma nova Carta do Restauro em Itália. Esta Carta foi dividida em quatro partes, sendo uma delas dedicada ao Restauro Arquitectónico. Apesar das críticas a que foi sujeita pela deficiente clarificação dos princípios que propõe e das dúvidas

29 Brandi, Cesare cit. por Aguiar, José - Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Património. op.cit. p.58

30 IDEM. p.59

31 Guia Técnico de Reabilitação Habitacional. Lisboa: I.N.H., 2006. vol.1. p.14-15

▼ 2.14 — Intervenção na La Sucrière
(2003, Lyon) de William Vassal:
exemplo de adaptação do programa
funcional ao edifício, a antiga
refinaria de açúcar foi convertida
num centro de arte contemporânea.



de aplicabilidade na prática, apresentou como aspecto inovador a defesa da reversibilidade das intervenções.³²

Só em 1987 a Carta de Conservação e Restauro de Objectos de Arte e Cultura veio rever a Carta anterior. Estabeleceu diferentes abordagens para a arte móvel e para as obras de arquitetura e urbanismo. Foi feita uma revisão de vários conceitos e redefiniram-se vários termos. Foi o testemunho de um momento em que se compreendeu a arquitetura no seu domínio tectónico e construtivo que superou a aproximação estética anterior.

99

Posteriormente, o conceito de autenticidade foi reforçado pelo documento que resultou da Conferência de Nara sobre a Autenticidade de '94³³. Visava discutir o sistema de avaliação de autenticidade da UNESCO que acentava em quatro fatores: autenticidade da forma; autenticidade material; autenticidade tecnológica; e autenticidade na implantação. Este sistema de avaliação era, contudo, limitado por não ter em conta a especificidade de cada local/região. Por este motivo deveria ser discutido e proposto um novo sistema mais dinâmico que considerasse o conceito de autenticidade como dependente da realidade cultural em que se insere, por ser um conceito mutável. A nova proposta ampliava assim os fatores do sistema anterior, passando contemplar “a concepção e a forma, os materiais e a substância, o uso e a função, a tradição e a técnica, a situação e a implantação, o espírito e o sentimento [ou a expressão].”³⁴

Já em 2000, a Carta de Cracóvia veio alertar para três aspectos importantes da intervenção no Património: o investimento na manutenção e reparação; as ampliações, quando necessárias, deveriam

32 Aguiar, José - Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Património. op.cit. p.67

33 Conferência de Nara: Conferência sobre autenticidade em relação a concepção do Património Mundial. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf>.

34 Documento de Nara cit. por Aguiar, José - Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Património. op.cit. p.77



◀ 2.15 e 2.16 — Reichstag em Berlim, construído em 1894, sofreu um incêndio em 1933 e foi danificado pelos bombardeamentos de 1945, foi embrulhado por Christo e Jeanne-Claude em 1995, e intervenção por Norman Foster em 1999.



▼ 2.17 — Intervenção na Ópera de Lyon (1985-1993, Lyon) Jean Nouvel: exemplo de contraste de linguagem arquitetônica entre os elementos novos e os antigos.



expressir uma linguagem atual; e o apoio das técnicas de conservação na investigação pluridisciplinar.

Para tentar dar uma resposta ao problema de acrescentar novos elementos ao edifício antigo, que nem a ideia de conservação nem a de reconstrução respondiam apropriadamente, surge mais recentemente o conceito de intervenção analógica. Ao contrário do que Boito defendia, perante este novo conceito não há necessidade de apresentar diferença entre o novo e o antigo. Procura-se aqui uma harmonia analógica, onde o antigo e o novo se relacionem com lógica, rigor e beleza, onde a diferença arqueológica na procura de harmonia com a história irrepetível. A confrontação, como diferença e semelhança, baseada neste “(..)sistema particular definido pelo objecto existente, é o fundamento de toda a analogia, e sobre esta analogia se constrói todo o possível e aleatório significado.”³⁵ Contudo, segundo Capitel este é “um trabalho que precisa de ser tão lúcido e prudente como culto e subtil, excluindo as aproximações não estritamente qualificadas”.³⁶

101

Ainda hoje a intervenção em edifícios patrimoniais continua a gerar controvérsia. A aplicação do conceito de analogia gerou algumas intervenções desastrosas, e voltou a surgir a dúvida se não seriam preferíveis as técnicas de conservação e ação mínima. Mas, atualmente, a intervenção conta com uma multiplicação de diferentes abordagens, metodologias e tipos de programa bem como uma heterogeneidade de linguagens formais e sistemas construtivos³⁷ que dificulta uma síntese da situação atual da intervenção.

35 Solà-Morales, Ignasi de - Del Contraste a la Analogia: Transformaciones en la Concepción de la Intervención Arquitectónica (1984). In PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37. op.cit. p.57 (tradução nossa de “(..)el sistema particular definido por el objeto existente, es el fundamento de toda analogía, y sobre esta analogía se construye todo posible e aleatorio significado.”)

36 Capitel, Antón - Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración. op.cit. p.66 (tradução nossa de “un trabajo que necesita ser tan lúcido y prudente como culto y sutil, excluyendo las aproximaciones no estrictamente cualificadas”)

37 Tomé, Miguel - Património e Restauro em Portugal: 1920-1995. op.cit. p.231



▲ 2.18 — Florença inundada -
Superstudio 1972 : reacção a uma
campanha 'Salvem os centros
históricos'

"We said that, if you really want to
restore the situation, why just restore
to the 19th Century? Why not restore
the Renaissance situation? If you do
that, why not the Medieval situation?
In fact, why don't you go back to
the Roman situation? And if you go
back that far, why don't you go back
to the Pleistocene situation? In the
Pleistocene situation Florence was a
lake!" - Adolfo Natalini, Superstudio.

Pode concluir-se que a temática da intervenção no património é um tema repleto de contradições e onde se devem entender todas as doutrinas como pertinentes e contributivas no seu enriquecimento, “pois todas elas elaboraram reflexões e enunciaram leis que se acumulam e qualificam, constituindo, inclusive nas suas contraposições, um rico e diverso discurso.”³⁸ Tanto a origem do restauro, como as suas contradições, residem na ideia de manter o património edificado vivo. Se for necessário intervir num edifício para além da sua conservação, qualquer que seja a causa, deverá ter-se em mente a ideia de Ruskin: não se pode substituir nada que fez parte do passado, “Outra época podia dar-lhe outra alma, mas isto seria um novo edifício”³⁹

Para Miguel Tomé “Ultrapassando falsas divisões conceptuais entre construção de raíz e intervenção de restauro, desenvolve-se uma metodologia que responde às diferentes condicionantes e contextos dos projectos. Num mundo fortemente construído, o desenvolvimento de acções projectuais sobre a arquitectura existente representa um tema incontornável na prática processual e um campo de experimentação de arquitectos, contra a prática tradicionalmente minoritária e por vezes autodidacta das décadas anteriores.”⁴⁰

38 Capitel, Antón - *Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración*. op.cit. p.63 (tradução nossa de “Pues todas ellas elaboraron reflexiones y enunciaron leyes que se acumulan y matizan, constituyendo, incluso en sus contraposiciones, un rico y diverso discurso.”)

39 Ruskin, John - *The Seven Lamps of Architecture*. op.cit. p.161 (tradução nossa de “Another spirit may be given by another time, and it is then a new building.”)

40 Tomé, Miguel - *Património e Restauro em Portugal: 1920-1995*. op.cit. p.244

**Sensuality has been known
to overcome even the
most rational of buildings.**



Architecture is the ultimate erotic act.
Carry it to excess and it will reveal
both the traces of reason and the sensual
experience of space. Simultaneously.

▲ 2.19 — Advertisement for
Architecture (1976) de Bernard
Tschumi.

2. INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

2.3 INTERVENÇÃO EM PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO DO MOVIMENTO MODERNO

Como já referido, durante o século XX, um conjunto de circunstâncias únicas deu origem uma nova arquitetura: a arquitetura do Movimento Moderno. Este foi um período único na história da arquitetura que representou uma rutura com o passado. Abraçando as novas tecnologias e materiais construtivos e sustentado num pensamento inovador gerou as mais diversificadas interpretações. A arquitetura do período do Movimento Moderno representa assim uma parte crucial do nosso património, não só arquitetónico, mas também intelectual, sendo não só um testemunho de novas formas de conceber, de pensar e de viver, mas também um testemunho das inovações tecnológicas que ocorreram naquele período e que ainda se repercutem na atualidade.

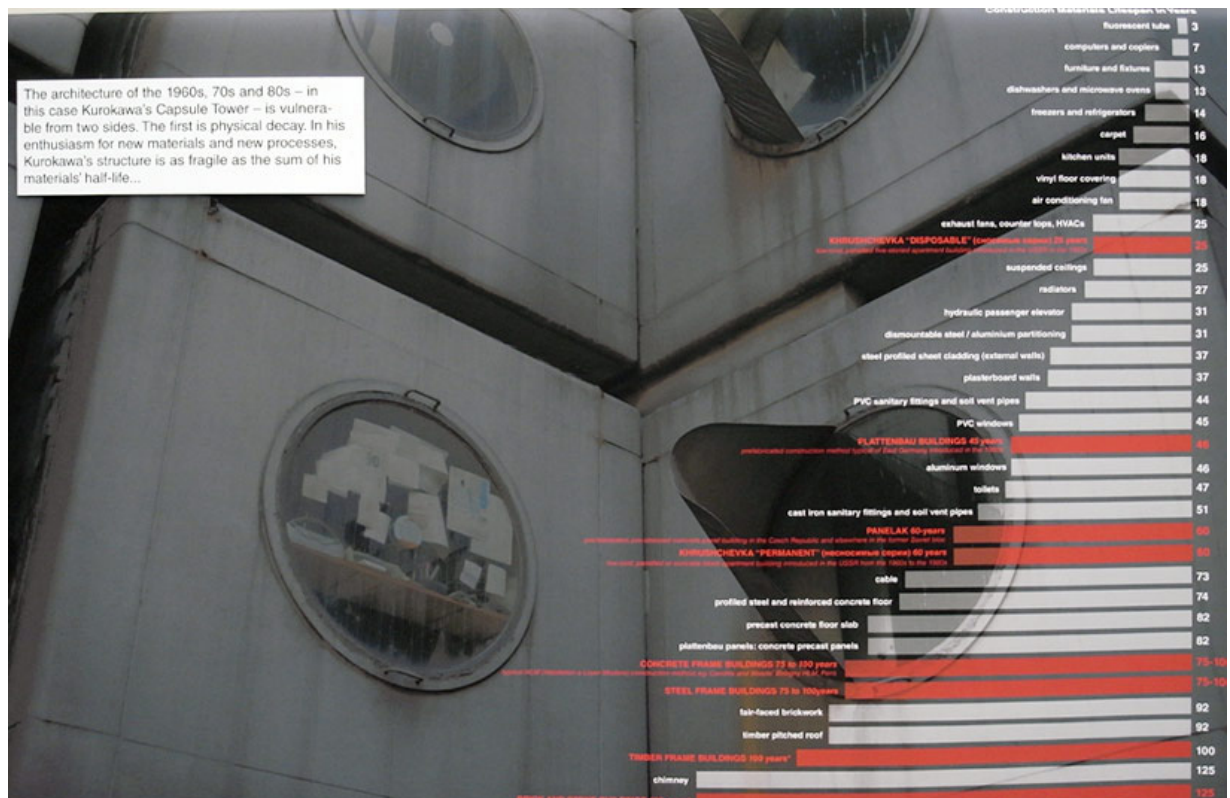
105

“Uma construção de data recente é geralmente vista principalmente na sua dimensão funcional e/ou estética, mas não necessariamente como algo que deve ser preservado pela seu valor patrimonial. No entanto a história não parou em algum momento do passado, ela prorroga-se. Cada período tem os seus próprios valores e, conseqüentemente, produz ideias e objectos que se tornam representativos deste.”¹ Porém, “a sua natureza e a sua relativa juventude tornam ainda complexo o processo de sensibilização da sociedade relativamente às razões da sua protecção, aos seus valores e às suas potencialidades na sociedade actual”². Apesar dos edifícios do Movimento Moderno não possuírem valor de antiguidade, o qual durante muito tempo foi condição necessária para que o objeto em questão fosse considerado património, outro motivo para a sua preservação pode ser apresentado, para

1 Jokilehto, Jukka - How should the Basic Requirements of the World Heritage List be Interpreted in the Case of Modern Movement? In Andrieux, Jean-yves; Chevallier, Fabienne - La Recéption de l'Architecture du Mouvement Moderne: image, usage, héritage = The Reception of Architecture of the Modern Movement: image, usage, heritage. Saint-Étienne: Université, 2005. p.461 (tradução nossa de “A construction of recent date is generally seen mainly in its functional and/or aesthetic dimension, but not necessarily as something that should be preserved for its heritage value. However, history did not stop sometime in the past; it goes on. Each period has its own values and, consequently, produces ideas and objects that become representative of it.”)

2 Lacerda, Manuel - Um futuro Para o Património Moderno. In Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970. Lisboa: Instituto Português do Património Architectónico, 2003. p.15

▼ 2.20 — Exposição 'CRONOCAOS
preservation tour' de Rem Koolhaas
na Bienal de Veneza de 2010: este
patrimônio mais recente corre o risco
de decadência física devido aos novos
materiais e processos construtivos
usados na sua construção.



além do seu valor representativo de um época: a sustentabilidade. Assim, o património construído pode ser visto também como um recurso espalhado por todo o território ao termos em conta a recente situação de queda acentuada de recursos económicos ecológicos³.

“Os pioneiros do Movimento Moderno consideravam que o direito de existir de um edifício não devia ser determinado pela sua história, mas sim pela sua utilidade. Para eles, a ideia de preservação era totalmente irrelevante ou até mesmo contrária às concepções do Movimento Moderno.”⁴ A própria arquitetura deste período nunca foi concebida com a ideia de se perenizar, mas antes de ser a expressão da sua época numa sociedade em constante evolução e mudança.

Por esta razão, intervir nestes edifícios para os proteger e conservar no presente e para o futuro pode ser considerado um paradoxo, gerando um problema de autenticidade concetual.

No entanto, atualmente não faz sentido usar as ideias do movimento moderno como ponto de partida da nossa atitude relativamente à intervenção no património. A excecionalidade, os valores presentes nos exemplares deste período e o consequente desejo de os manter para as gerações futuras, fazem assim ultrapassar a ideologia presente por trás da sua conceção.

3 Ferreira, Teresa - Some Considerations on the Preservation of 20th Century Architectural Heritage. In *Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal*. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2014. p.42

4 Jonge, Wessel de - Three Modern Preservation Cases. (2004). Disponível em: www.wesseldejonge.nl/media/downloads/Three%20Modern%20Preservation%20Cases_research%20ENG.pdf. p.5 (tradução nossa de “The pioneers of the Modern Movement considered a building’s right to exist not to be determined by its history, but by its usefulness. To them, the idea of preservation was totally irrelevant or even contrary to the conceptions of the Modern Movement.”)



◀ 2.21 e 2.22 — Villa Savoye (Poissy, 1928) de Le Corbusier foi abandonada em 1940 pela família Savoye pois tinha graves problemas de infiltrações. Estes deviam-se ao experimentalismo e pouco domínio dos métodos construtivos utilizados.



▼ 2.23 — A Villa Savoye foi adquirida pela estado francês, que lhe destinou a função de casa-museu. Foi intervencionada entre 1963 e 1967 repetindo os materiais e métodos construtivos usados no edifício original. Por este motivo, os problemas originais mantêm-se, o que leva a uma maior degradação da obra, levando à necessidade de uma nova intervenção entre 1985 e 1993.



2.3.1 Valorização do Património Arquitectónico do Movimento Moderno

Na realidade e apesar dos motivos apresentados para a protecção e preservação do património do movimento moderno, este continua ainda em risco por ser o mais agredido pela especulação, por ter mais riscos de desaparecer e de ser abusivamente intervencionado, causando a sua descaracterização⁵. Existem já alguns avanços relativamente à valorização do património do Movimento Moderno. O primeiro passo parece ter acontecido nos anos sessenta, ao ser dada atenção ao estado de degradação e vandalismo em que se encontrava a Ville Savoye de Le Corbusier e a urgência de uma intervenção.

109

Mas a discussão para o reconhecimento deste património é recente, sendo a fundação da Organização Internacional para a Documentação e Conservação de Edifícios e Espaços Urbanos do Movimento Moderno (DoCoMoMo) em 1988 outro passo significativo. Formada por Hubert-Jan Henket e Wessel de Jonge, depois de visitarem obras pioneiras de reabilitação de edifícios do movimento moderno como o jardim de infância de Terragni e o edifício da Bauhaus, esta é uma organização que tem como objectivo a documentação e conservação desta arquitetura. Sem fins lucrativos, a DoCoMoMo é dividida em vários grupos regionais, sendo o território português abrangido pela DoCoMoMo Ibérico, que se foca na arquitetura do período do Movimento Moderno produzida em Espanha e Portugal. Esta organização é responsável pela elaboração de inventários que documentam “quais os edifícios que deveriam ser considerados importantes e o que os converteria em elementos valiosos para as futuras gerações”⁶. Além disso, promove o debate sobre o tema para além da sua valorização e salvaguarda. Desde os anos noventa que organiza seminários, congressos e bienais

5 Rodeia, João Belo - O Património Moderno e o Arquitecto Nuno Portas (17-08-2011) - Encontros Com o Património. [S.I.]: TSF. Podcast. Disponível em: www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=918070&audio_id=1815499.

6 Arquitectura do Movimento Moderno: Inventário Docomomo Ibérico. AAP, 1997. p.8



▲ 2.24 — O Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona (1929) de Mies Van der Rohe foi demolido em 1930, quando terminou a exposição. Em 1980, Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos foram os responsáveis pelo projeto da sua reconstrução. A maior dificuldade por eles enfrentada nesta reconstrução foi a falta de desenhos e pormenores fiáveis do edifício original.

que dão origem a publicações e exposições, com o objectivo de divulgar, complementar a informação existente e promover o reconhecimento do valor patrimonial da arquitetura do movimento moderno.

Da primeira bienal organizada pela DoCoMoMo em 1990 resultou o Eindhoven Statement⁷, que estabelece a importância da sensibilização da significância do movimento moderno, a identificação e promoção dos edifícios do movimento moderno e da sua respectiva documentação, o desenvolvimento de técnicas e métodos de conservação apropriados, a luta contra a sua destruição e descaracterização atraindo investimento para a sua conservação e investigação.

111

Também a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e a Conselho Internacional dos Monumentos e Sítos (ICOMOS) tomaram medidas para a salvaguarda deste património. Em 2005 a ICOMOS deu origem ao Comité Científico Internacional sobre o Património do Século XX (ISC20C) que se foca especificamente no património arquitectónico do século XX e que procura, mais uma vez, identificar e promover a conservação de exemplares representativos do património arquitectónico do século XX. São responsáveis por coordenar conferências, projetos e publicações que se centram nos problemas relacionados com a conservação do património do Movimento Moderno.

Realizou-se, em 2011, a Conferência Internacional sobre Critérios de Intervenção no Património do Século XX (CAH20thC), organizada pela DoCoMoMo e pelo ISC20C, com o objectivo de mais uma vez consciencializar do valor do património do século XX e o debate sobre a sua

⁷ Eindhoven Statement: Docomomo International, 1990. Disponível em: http://www.docomomo.com/eindhoven_statement.htm.

► 2.25 e 2.26 — Sanatório de Zonnestraal (Hilversum, 1928-31) dos arquitetos Jan Duiker e Bernard Bijvoet foi projetado para uma vida útil de apenas 30 anos. Só em 2003, após o estado de degradação a que chegou, foi intervencionado por Wessel de Jonge e Hubert-Jan Henket para receber um centro de cuidados médicos. A intervenção tentou aproximar-se ao projeto original, com especial cuidado no desenho dos caixilhos e na escolha dos vidros a usar, por ser o elemento mais caracterizador deste edifício.



intervenção. Desta conferência resulta o Documento de Madrid⁸, uma nova carta direcionada para a intervenção neste património.

O Documento de Madrid baseia-se nos critérios da Carta de Veneza de 1964, mas considerando os documentos produzidos depois desta. Estabelece a importância do conhecimento, compreensão e significância da herança do movimento moderno, sugerindo a identificação e avaliação da significância cultural, a aplicação de uma metodologia de conservação adequada e a pesquisa dos aspetos técnicos destes edifícios. Reconhece a necessidade de gerir a mudança para se conseguir conservar o significado cultural, devendo-se reconhecer e gerir as pressões para a mudança, gerir a mudança com sensibilidade, garantir uma abordagem respeitosa por parte das intervenções e adições, respeitar a autenticidade e integridade do património. Preocupa-se também com a sustentabilidade ambiental e identifica a importância da comunicação, orientando para a promoção e celebração deste património com a comunidade em geral.

113

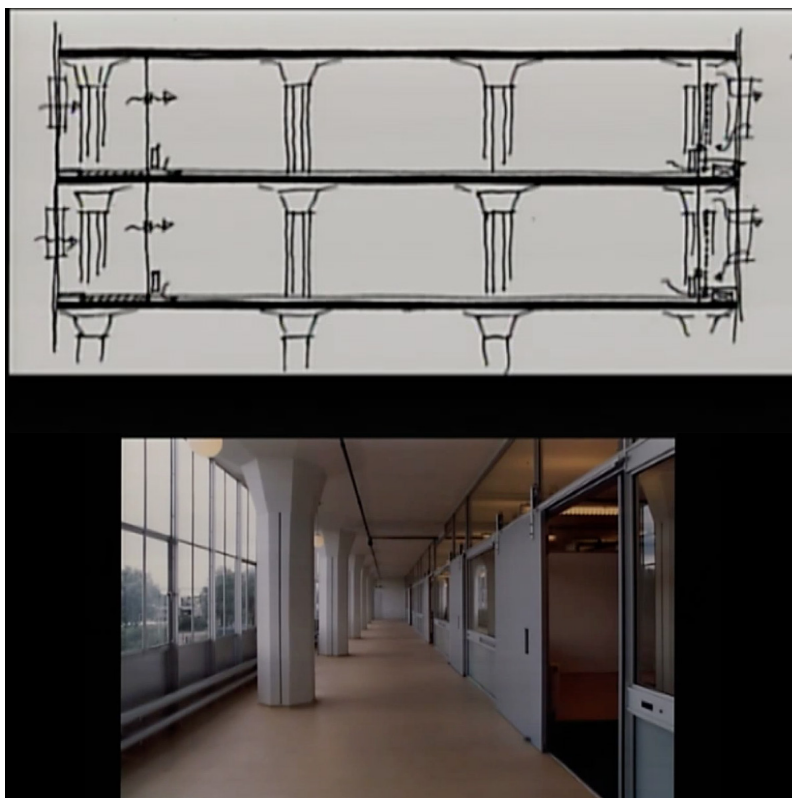
Apesar dos avanços positivos no reconhecimento deste património, estes parecem ainda não ser suficientes visto que apenas alguns edifícios estão protegidos e mesmo alguns destes estão em risco, pela sua falta de uso ou manutenção, bem como acidentes ou transformação intrusiva.⁹

2.3.2 Desafios da Intervenção em Património Arquitetónico do Movimento Moderno

“A problemática de reutilização dos edifícios modernos não parece levantar questões estruturalmente diferentes das que se levantam em relação ao património histórico. Quer dizer que sobre a matéria patrimonial se pode

8 Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011: Ministerio de Cultura, 2011. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/00007533542d6151d5dd9>.

9 Ferreira, Teresa - Some Considerations on the Preservation of 20th Century Architectural Heritage. In Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal. op.cit. p.30



▲ 2.27 — Fábrica de Van Nelle (Roterdão, 1928-31) de Leendert van der Vlugt. Em 2000 foi intervencionada por Wessel de Jonge, e adaptada para acolher escritórios e espaços de trabalho.

◀ 2.28 — Intervenção na Fábrica de Van Nelle. A 'curtain wall' original foi mantida, e a solução encontrada foi a inserção de uma dupla fachada no interior, sendo o espaço entre as duas um corredor de distribuição.

estabelecer um discurso universal”¹⁰ Apesar da intervenção em arquitetura do movimento moderno não ser diferente da intervenção em edifícios de um passado mais longínquo, esta apresenta novos desafios específicos relacionados, por exemplo, com questões de natureza construtiva e funcionalidade.

Um ponto importante na matéria de preservação do património é manter o edifício em uso, não só devido ao constante aumento do campo patrimonial, mas também por ser um dos mais importantes princípios para preservar um edifício, evitando o seu abandono e a ruína. Na arquitetura do movimento moderno, “se alguns dos programas a que respondeu, como o habitacional, ou alguns programas de obra pública, propiciaram e propiciam uma normal continuidade do uso, outros programas confrontam-se com o gradual e gritante desajustamento das suas anteriores funcionalidades com as exigências actuais”¹¹, como é o caso de programas relacionados com o espetáculo e lazer ou programas industriais. Por este motivo, para que o edifício se mantenha em uso, por vezes é necessário adaptar o edifício a novas funções, apesar deste não ser um pré-requisito para a intervenção. Esta mudança de uso pode ser mais difícil na arquitetura do movimento moderno visto que os edifícios foram projetados com uma aproximação funcionalista, sendo que a forma do edifício se encontrava diretamente relacionada com o programa que albergava.

Por outro lado, para que o edifício continue a ser usado, sendo ou não necessária a alteração do programa, é também necessário dar resposta a novas exigências relacionadas com o conforto ambiental, térmico ou sonoro, higiene, novos sistemas tecnológicos e novas normativas, que obrigam a que estes edifícios sejam alvo de uma intervenção. Muitas vezes estas novas exigências são as responsáveis pela descaraterização deste património, levando

10 Costa, Alexandre Alves - Reconversões Contemporâneas e Equipamentos Culturais. In Fundación Mies van der Rohe, DOCOMOMO Ibérico - Equipamientos e Infraestructuras cCulturales, 1925-1925: Actas Tercer Seminario DOCOMOMO Ibérico. Barcelona, 2002.

11 Lacerda, Manuel - Um Futuro Para o Património Poderno. In Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970. op.cit. p.17



▲ 2.29 — Cité du Lignon (1963-1971, Genève), a intervenção entre 2008 e 2011 teve como objetivo preservar o conjunto e, ao mesmo tempo, reduzir os consumos energéticos. Foram introduzidos novos materiais para um maior conforto e isolamento nos painéis pré-fabricados de forma a que as alterações fossem visualmente pouco perceptíveis.

a alterações que, apesar de serem feitas sem dolo, são muitas vezes altamente desqualificadas. Aqui a intervenção deve dar mais uma vez uma resposta, satisfazendo as novas exigências de modo a que não haja descaraterização do edifício, respeitando a sua integridade e imagem. Na maioria das vezes é necessário substituir infra-estruturas antigas, que nos últimos anos sofreram grandes avanços e são cada vez mais importantes para manter a funcionalidade de um edifício. Para melhorar o conforto surge recorrentemente a necessidade de introduzir isolamentos térmicos, onde é necessário especial cuidado devido ao frequente uso de betão aparente nestes edifícios. Também as caixilharias precisam de ser, por vezes, alvo de alterações ou substituições. Como elemento crucial na linguagem do edifício, principalmente em edifícios do movimento moderno muitas vezes caracterizados pelos grandes vãos envidraçados, é preciso novamente um cuidado redobrado na intervenção nas caixilharias, procurando manter os materiais, sistemas de abertura e proporções. Pode ser exigido que a intervenção adapte o edifício aos regulamentos existentes para edifícios correntes, como acessibilidade, saúde e segurança, incêndio, sismos ou eficiência energética, o que aumenta o grau de dificuldade da intervenção para conseguir preservar a autenticidade do edifício. Para Teresa Ferreira estes regulamentos deviam ser mais flexíveis por serem por vezes exagerados e demasiado exigentes com edifícios existentes.¹² Em Portugal, este problema foi minimizado por uma lei que exclui edifícios com mais de 30 anos destas regulamentações.¹³

Como já mencionado, a arquitetura do movimento moderno é caracterizada pelo experimentalismo, introduzindo novos materiais e sistemas construtivos, em combinação com métodos e materiais tradicionais, muitas vezes usados de novas maneiras. Este experimentalismo, também na

12 Ferreira, Teresa - Some Considerations on the Preservation of 20th Century Architectural Heritage. In *Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal*. op.cit. p.40

13 Decreto-Lei n.º 53/2014, de 8 de abril: estabelece um regime excecional e temporário a aplicar à reabilitação de edifícios ou de frações, cuja construção tenha sido concluída há pelo menos 30 anos ou localizados em áreas de reabilitação urbana, sempre que estejam afetos ou se destinem a ser afetos total ou predominantemente ao uso habitacional

▼ 2.30 — De Bijenkorf Department Store (1955, Roterdão) de Marcel Breuer. Mesmo após a intervenção foi mantida a pátina no revestimento do edifício.



projeção dos pormenores construtivos, abandonando da pormenorização tradicional sendo por vezes responsável por falhas técnicas ou incompatibilidade de materiais. Outros problemas podem ter causa em mão de obra pouco qualificada para os novos métodos construtivos utilizados. Também o desconhecimento do comportamento destes novos materiais a longo prazo, fez com que surgissem patologias prematuras, nomeadamente nas fachadas e coberturas. “Mas mesmo que algumas das suas inovações tecnológicas tenham falhado devemos estar conscientes que as experiências dos engenheiros e arquitectos modernos representam uma significância histórica nelas próprias”¹⁴. Também o uso recorrente de materiais fabricados em série vem dificultar a intervenção neste tipo de património como, por exemplo, fachadas revestidas a azulejos ou pastilhas cerâmicas que já não são produzidas e a cuja substituição por novos revestimentos pode comprometer a autenticidade material e a imagem do edifício.

A pátina, sinal de passagem do tempo sobre os edifícios, ajudando a valorizá-lo parece ser bem aceite quando se fala em património histórico. O mesmo não se sucede com os edifícios do movimento moderno, onde a pátina é geralmente perçecionada como sujidade e degradação. Esta não aceitação da pátina pode levar à substituição de certos materiais em detrimento da sua recuperação ou manutenção, afetando diretamente a autenticidade material do edifício. Segundo o Documento de Madrid de 2011 “a idade deve ser discernível através de todas as intervenções e mudanças que ocorreram ao longo do tempo, assim como a sua pátina. Este princípio é importante para a maioria dos materiais usados no século vinte.”¹⁵

14 Jonge, de Wessel - Estratégias de Reabilitação no Património Moderno. In Seminário DOCOMOMO - Reabilitação e Re-Uso da Arquitectura do Movimento Moderno, 2015. (tradução nossa de “And even if some of their technological innovations failed we must be aware that the experiments of modern engineers and architects represent a historic significance of their own.”)

15 Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC. op.cit. p.33 (tradução nossa de “Age should be discernible through all the interventions and changes that have occurred over time, as well as in their patina. This principle is important for the majority of materials used in the twentieth century.”)



▲ 2.31 — Escola Técnica de Amsterdão (1956) de Ben Ingwersen foi intervencionada recentemente por Wessel de Jonge. O interior do edifício original de betão aparente encontrava-se pintado e foi necessário remover a tinta. No entanto, para os baixos-relevos não foi possível encontrar uma técnica que permitisse remover a tinta sem os danificar. Por este motivo, foram deixados como mostra a fotografia da direita, para uma posterior intervenção quando existir tecnologia que permita este tipo de trabalho.¹⁸

2.3.3 Critérios de Intervenção em Património Arquitetónico do Movimento Moderno

Intervir em património do movimento moderno deve, portanto, procurar resolver patologias e degradações resultantes de uma arquitetura experimental, satisfazendo também um novo conjunto de exigências do presente, sem prejudicar o seu valor patrimonial e respeitando a expressão plástica da obra. Ou seja, pretende-se “assegurar a salvaguarda, para as gerações vindouras, de todos os elementos com valor cultural e arquitectónico, maximizando também a reutilização de elementos preexistentes por razões ecológicas e de sustentabilidade ambiental”¹⁶.

121

Antes de mais, este trabalho deve ser efetuado por uma equipa pluridisciplinar. É importante o conhecimento de casos de intervenção semelhantes, bem como das metodologias de intervenção neles utilizadas, mas não é aconselhável o uso acrítico de metodologias já definidas, visto que cada caso é diferente. Por este motivo, o ponto de partida para a intervenção deve ser o conhecimento aprofundado do edifício. “Pesquisa adequada, documentação e análise da estrutura histórica são necessárias para orientar qualquer mudança ou intervenção.”¹⁷ Esta análise deve passar pela procura de documentos e pelo estudo do(s) autor(es), contexto histórico, evolução do projeto, datas de construção, pelo estudo de aspectos de composição arquitetónica como tipologias, composição, reflexo das escolas regionais/nacionais e do contexto histórico, pela análise de aspectos construtivos, pela identificação elementos de especial interesse (como pinturas, murais, ferragens, caixilharias...).

16 Guia Técnico de Reabilitação Habitacional. Lisboa: I.N.H., 2006. vol.1. p.270

17 Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC. op.cit. p.30 (tradução nossa de “Adequate research, documentation and analysis of the historic fabric are needed to guide any change or intervention.”)

18 Jonge, de Wessel - Estratégias de Reabilitação no Património Moderno. In Seminário DOCOMOMO - Reabilitação e Re-Uso da Arquitectura do Movimento Moderno, 2015.



▲ 2.32 — Pormenor do edifício da Bauhaus (Dessau, 1926) de Gropius. Em 1976 foi alvo de intervenção com o objetivo de reparar os danos causados pelo bombardeamento de 1945. Em 2000 foi novamente intervencionada, tentando recriar o edifício ao original e anulando as alterações feitas em 1976. Por este motivo a intervenção deve permitir, sempre que possível, reversibilidade e todas as alterações devem ser documentadas de modo a facilitar intervenções futuras.

Também é necessária uma avaliação do estado atual do edifício, que deve passar por levantamentos no local, por estudo preliminares que devem identificar as patologias existentes, identificar possíveis intervenções já realizadas, o estado de conservação dos materiais, e as condições de higiene, saúde, conforto e segurança do edifício.¹⁹

No entanto, por si só, o conhecimento do objeto em questão não garante uma intervenção eficaz e adequada, pois existem soluções diversas para o mesmo problema, sendo que a eficácia da intervenção também está relacionada com a sensibilidade e respeito pela materialidade, valor histórico/artístico e autenticidade da equipa responsável pelo projeto.

Assim, é aconselhável considerar alguns critérios que podem ajudar a configurar uma estratégia para uma intervenção bem sucedida. Antes de mais, deve ter-se em conta que o objetivo de uma intervenção não é tornar o edifício em questão num edifício novo, pois uma transformação excessiva pode levar à perda de integridade do edifício. Em vez disso, a intervenção deve procurar revelar o estado atual da matéria original, procurando aumentar o seu ciclo de vida. Sempre que possível, as soluções adotadas devem considerar uma reversibilidade máxima de modo a não comprometer futuras intervenções. Também para facilitar intervenções futuras, todas as alterações devem ser documentadas. As soluções devem respeitar a autenticidade do edifício, bem como a autenticidade material, promovendo ao máximo a preservação de elementos antigos em detrimento da sua substituição. Como sugere o Documento de Madrid²⁰, o mesmo se aplica às adições que, quando necessárias, além de deverem respeitar o local, a escala, a composição, a proporção, a estrutura, os materiais, a textura e as cores, integrando-se harmoniosamente, quando observadas mais pormenorizadamente devem ser distinguíveis do edifício original, devendo também evitar destruir a construção antiga.

19 Guia Técnico de Reabilitação Habitacional. op.cit. p.297-298

20 Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC. op.cit. p.29-34





3. EDIFÍCIO PARNASO

3.01. Desenho de Perspetiva do Edifício Parnaso (1955) do arquiteto José Carlos Loureiro.

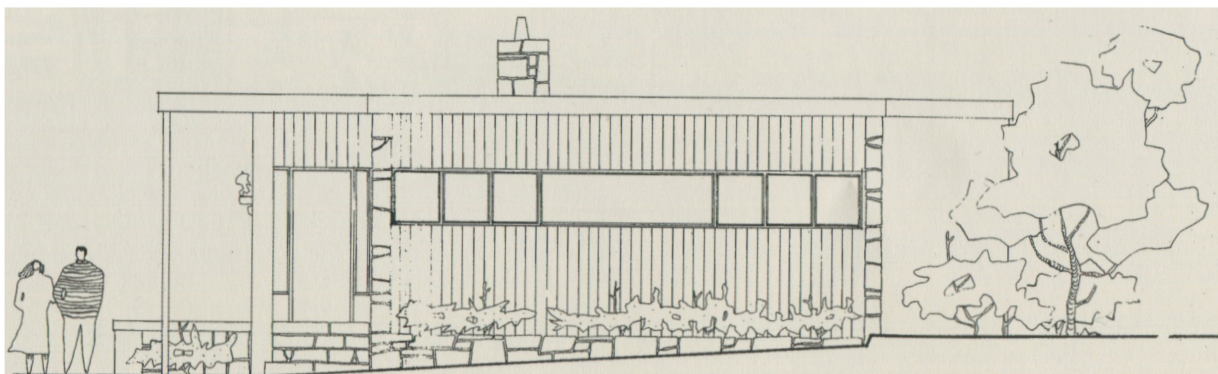
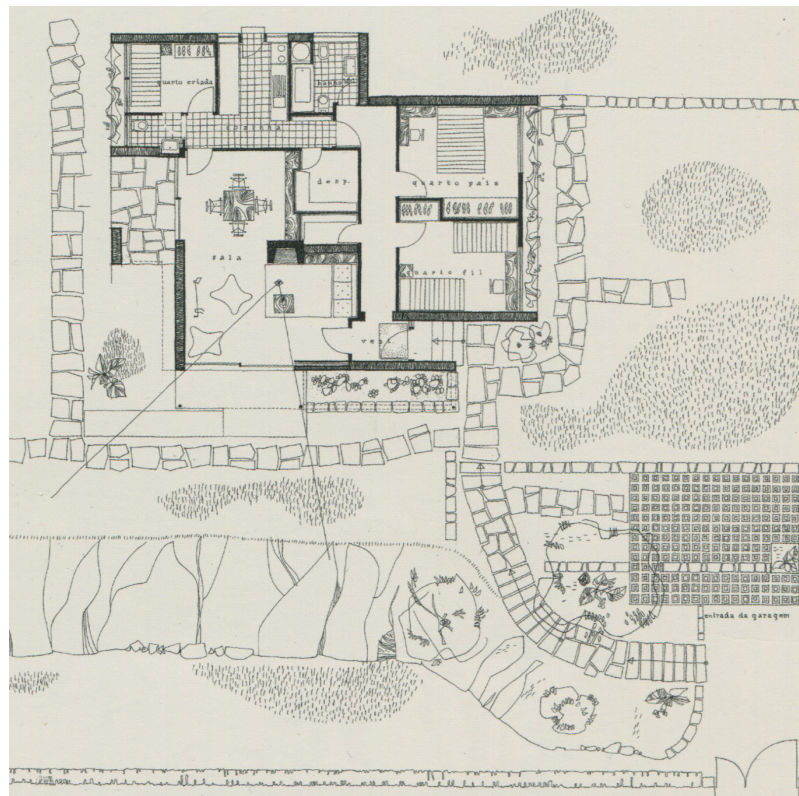


▲ 3.02 — Concurso para Hotel nas Termas do Gerês (1947).

► 3.03 — ‘Uma Habitação’, Casa José Carlos Loureiro (1949).

► 3.04 — Planta de 1949 da Casa José Carlos Loureiro (antes das alterações de 1958 e 1969).

► 3.05 — Alçado Nascente de 1949 da Casa José Carlos Loureiro.



3. EDIFÍCIO PARNASO

3.1 VIVÊNCIA E PRIMEIRAS OBRAS DO ARQUITETO JOSÉ CARLOS LOUREIRO

José Carlos Loureiro nasceu em 1925 na Covilhã. Em tenra idade retornou com a sua família a Oliveira do Hospital, terra de origem. Foi aqui que cresceu, rodeado pela Natureza. Já mais velho, indeciso com a escolha que deveria tomar para o seu futuro profissional aceitou o conselho de um colega do pai, que sugerira que o jovem estudasse arquitetura. Em 1941 mudou-se para o Porto para iniciar os estudos na Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

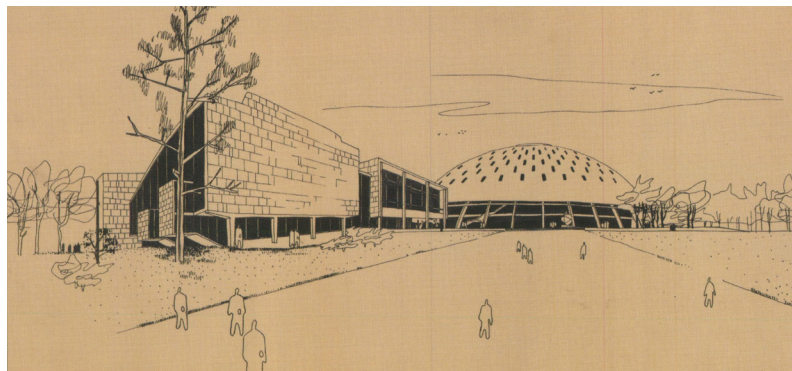
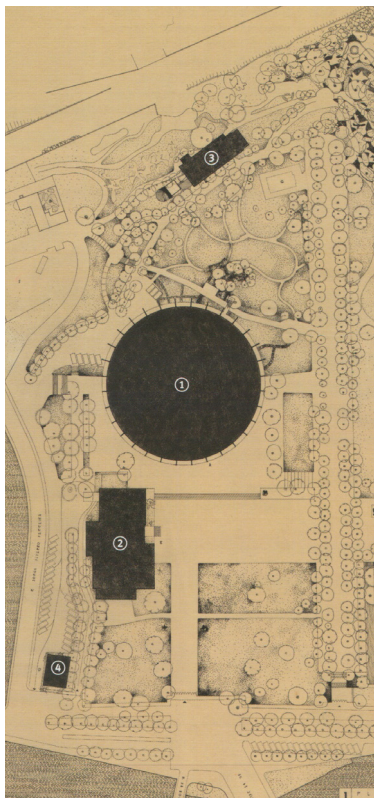
127

Foi um aluno bem sucedido e no 4º ano foi destacado com o prémio Carlos Ramos, atribuído ao aluno com melhor classificação do curso. Um ano depois, voltou a ser distinguido com o prémio Associação Industrial Portuense. Nesse mesmo ano, juntamente com 33 colegas, integrou a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos) que defendia uma Arquitetura Moderna. Anos mais tarde, em 1951, participou na exposição e manifesto da ODAM no Ateneu Comercial do Porto com os trabalhos ‘Luz e Sombra’, ‘Pormenor’ e ‘A minha casa’.

Ainda em 1947, com o seu primeiro projeto, obteve o 3º lugar e menção honrosa no Concurso de Anteprojectos para um Hotel nas Termas do Gerês. Esta foi uma proposta que apresentava uma cuidada integração com a envolvente, através de uma base (espaços comuns) onde se apoiava um bloco sobre pilotis (quartos)¹, com rasgos horizontais e que demonstrava já o interesse pelos princípios e ideias do Movimento Moderno.

Em 1950, depois de ter já trabalho com vários arquitetos, realizou a Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA) apresentando o projeto, denominado ‘Uma Habitação’, da sua própria casa. A construção da sua casa em Valbom, financiada pela “Cooperativa O Problema da Habitação”, terminou em Julho desse ano. A casa pousava numa plataforma elevada em

1 Loureiro, Luís Pinheiro; Costa, Nuno Brandão - J. Carlos Loureiro: Colecção Architectos Portugueses - série 2. Vila do Conde: Verso da História, 2013. vol.10. p.10

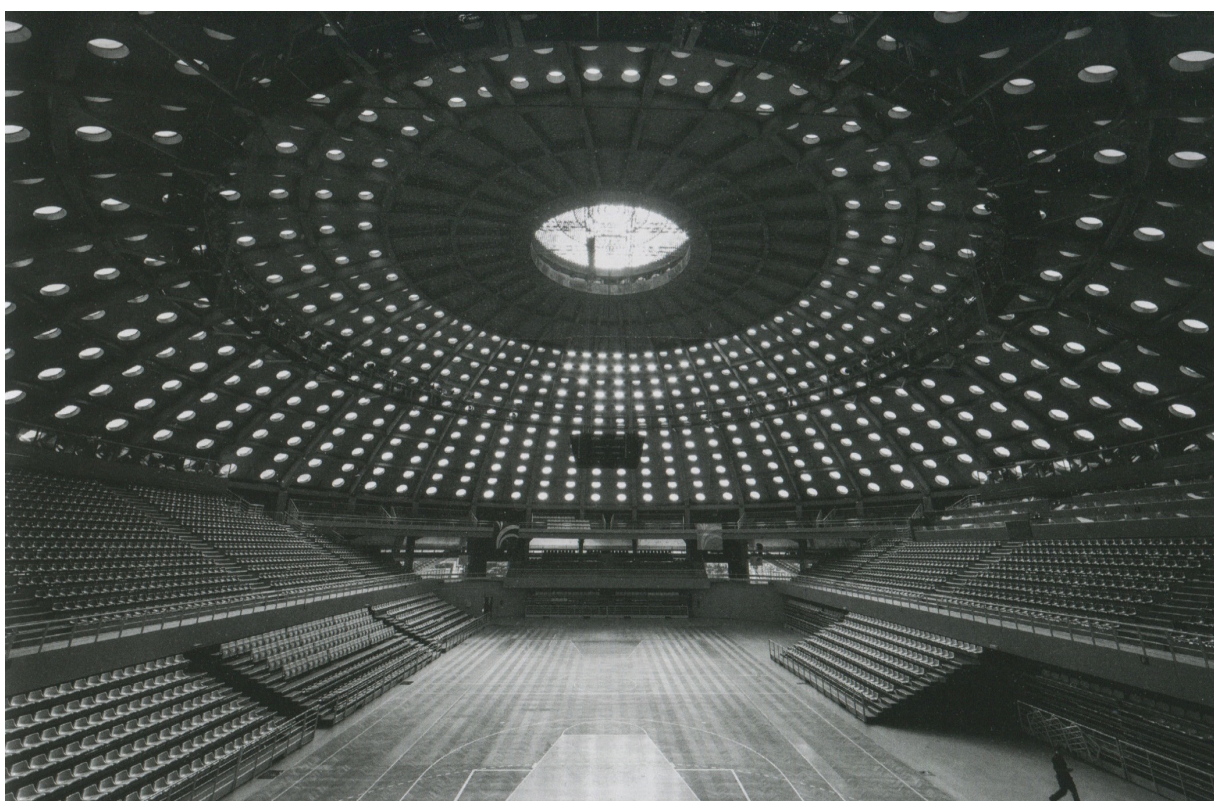


◀ 3.06 — Planta com Implantação do Pavilhão dos Desportos e Equipamentos nos Jardins do Palácio de Cristal.

1 - Pavilhão; 2 - Sala de Concertos (não construída); 3 - Restaurante (não construído); 4 - Portaria

▲ 3.07 — Desenho de Perspetiva do Pavilhão dos Desportos (Porto,1951).

▼ 3.08 — Fotografia do Interior do Pavilhão de Desportos.



relação à estrada, de onde se podia observar o rio Douro. Era caracterizada pela disposição de planos, combinados com materiais naturais como a pedra e a madeira, que definiam os espaços da casa. Explorava as texturas e cores naturais dos materiais, que fundia com elementos identificadores do Movimento Moderno. Para ele, Marcel Breuer era uma referência importante nesta altura.²

Foi convidado por Carlos Ramos a dar aulas na E.S.B.A.P.. Como professor “[a]s suas aulas contemplavam por igual, como complementares e indivisíveis, aspectos conceptuais e problemas de construção e de correcta concretização. A boa prática da Arquitectura.”³ Convicção que também esteve sempre presente no seu percurso profissional.

Com apenas 27 anos tornou-se responsável pelo projeto do Pavilhão dos Desportos para o Campeonato do Mundo de Hóquei em Patins. Carlos Ramos tinha ficado responsável por resolver o facto de Artur Andrade ter recusado o projeto, e depois de a ideia de um concurso não se realizar, decidiu convidar José Carlos Loureiro para projetar o edifício em 1951. O projeto e a construção do Pavilhão dos Desportos deveria estar concluída no reduzido espaço de seis meses para a realização do Campeonato. Num gabinete montado nos próprios jardins e perante a complexidade dos problemas “de integração nos jardins, de criação de um espaço que deve responder a solicitações diversificadas de utilização, de relação com problemas estruturais pouco comuns, de questões de segurança para os milhares de ocupantes que o frequentam, etc.”⁴ O arquiteto conseguiu responder a estas questões através de uma forma simples mas, ao mesmo tempo, inovadora. O Pavilhão caracterizava-se pela sua forma de calota esférica com 92 metros de diâmetro, apoiada em arcos de betão. Mais de 700 perfurações e uma clarabóia central estão presentes na cobertura revestida de cobre, que termina numa galeria coberta a toda a volta do edifício. Com princípios,

2 IDEM. p.30

3 Siza, Álvaro in J. Carlos Loureiro: arquitecto. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012. p.7

4 Loureiro, José Carlos in J. Carlos Loureiro: arquitecto. op.cit. p.34

3.09 — José Carlos Loureiro em 1956



materiais e técnicas construtivas inovadoras, “a realização do projecto (..) seria a oportunidade de demonstrar, como todo o rigor e exigências profissionais, a verdade da nova arquitectura”⁵. Com o projeto deste Pavilhão foi distinguido com uma menção honrosa na Exposição da XV Olimpíada de Helsínquia e participou na bienal de S.Paulo.⁶

José Carlos Loureiro pertenceu a uma geração de arquitetos que lutava por uma nova arquitetura, recusando a fórmula imposta pelo Estado Novo. Apesar de explorar as novas formas de expressão do Movimento Moderno não se sujeitava “aos estereótipos do Racionalismo”⁷. Procurava integrar, juntamente com os materiais e métodos construtivos mais inovadores, os mais tradicionais e naturais, explorando as suas cores e texturas: “A integração da arquitectura moderna portuguesa no seu meio ambiente estará mais próxima, se na síntese resultante dos seus condicionalismos, os materiais locais (...) tiverem o seu lugar importante.”⁸ A implantação dos seus edifícios era pensada tendo em conta a sua envolvente, além do respeito pelas árvores e pela Natureza. Em sintonia com Alvar Aalto, para Carlos Loureiro os projetos eram feitos a pensar na vivência humana, procurando criar uma arquitetura sensível e humanizada, “uma arquitectura pensada para servir o homem e pensada para se integrar no seu meio, uma arquitectura sincera e honesta em face dos condicionalismos incidentes.”⁹

“A arquitectura deve ser vista como um fenómeno social ou se quisermos como um serviço. É nela que habitamos, trabalhamos, sofremos ou nos divertimos. Isto é, Arquitectura é espaço de vida. No centro está o ser humano.”¹⁰

5 Nonell, Anni Günther, Palácio de Cristal in Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna. Porto: Civilização Editora, 2001. p.?

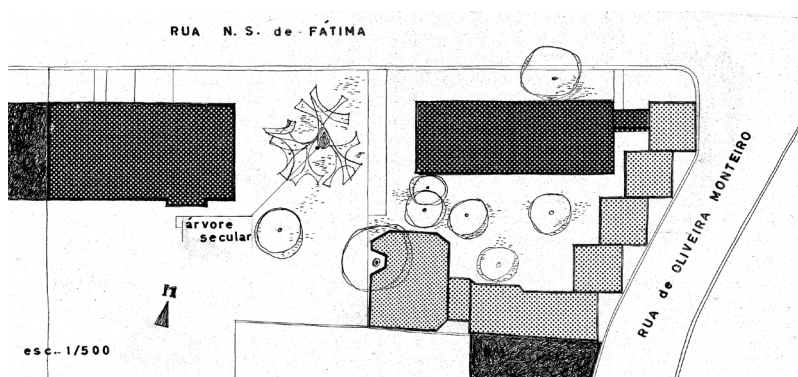
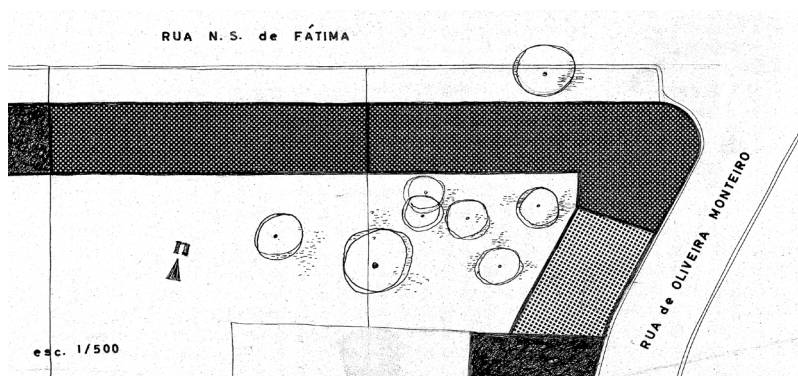
6 Loureiro, Luís Pinheiro; Costa, Nuno Brandão - J. Carlos Loureiro: Coleção Arquitectos Portugueses - série 2. op.cit. p.11

7 Loureiro, José Carlos in J. Carlos Loureiro: arquitecto. op.cit. p.28

8 Loureiro, José Carlos - O Azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa. Porto: Imprensa Portuguesa, 1962. p.48

9 Idem. p.10

10 Loureiro, José Carlos cit. in Loureiro, Luís Pinheiro; Costa, Nuno Brandão- J. Carlos Loureiro: Coleção Arquitectos Portugueses - série 2. op.cit. p.4



◀ 3.10 e 3.11 — Implantação
inicialmente imposta e implantação
adotada no Edifício Parnaso.

3. EDIFÍCIO PARNASO*

3.2 EVOLUÇÃO DO PROJETO

O ‘Bloco Residencial e Comercial com inclusão da Escola de Música Parnaso’ foi encomendado por Fernando Correia de Oliveira, compositor e professor de música ao arquiteto José Carlos Loureiro em 1954. O arquiteto, “pleno de convicções modernistas”¹ descrevia o cliente como de “espírito inteligente, capaz de entender o que lhe era proposto”². O projeto pressupunha a resolução de um programa complexo, composto por habitação coletiva, zonas comerciais e, mais tarde, incluiu uma escola de música. O terreno localizava-se no encontro da Rua Oliveira Monteiro e da Rua Nossa Senhora de Fátima.

133

A partir de uma análise do Processo do Edifício Parnaso no Arquivo Histórico da C.M.P. foi possível deslindar a evolução do projeto³, as alterações que foi sofrendo bem como a evolução na linguagem usada e linha de pensamento do arquiteto.

Não há conhecimento de dados ou desenhos de versões anteriores à primeira proposta, mas pensa-se que o projeto tenha começado a ser idealizado aquando o pedido da planta topográfica à Câmara Municipal do Porto, em Julho de 1954. Em Janeiro de 1955, foi aberto o requerimento que deu início ao licenciamento deste processo. Ainda nesse mês foi entregue a primeira proposta, que já previa a construção do edifício em duas fases, acompanhada de Desenhos e Memória Descritiva e Justificativa.

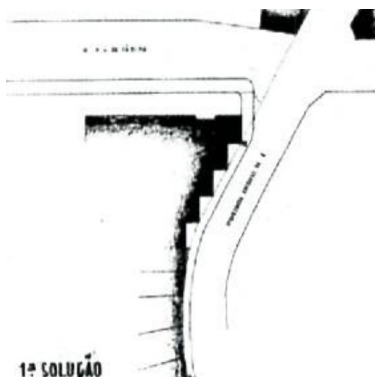
Numa primeira fase foi planeado construir-se o bloco de habitações composto por seis pisos na Rua Nossa Senhora de Fátima e dois dos corpos onde se localizavam os espaços comerciais e habitações na Rua Oliveira Monteiro. Numa segunda fase previa-se a construção de mais três corpos na

1 Loureiro, José Carlos in J. Carlos Loureiro: Arquitecto. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012. p.56

2 IBIDEM

3 Consultar Anexo I: Cronologia do Processo de Licenciamento com o Registo nº 1775 de 26 de Janeiro de 1955, com Licença nº687 de 14 de Novembro de 1955

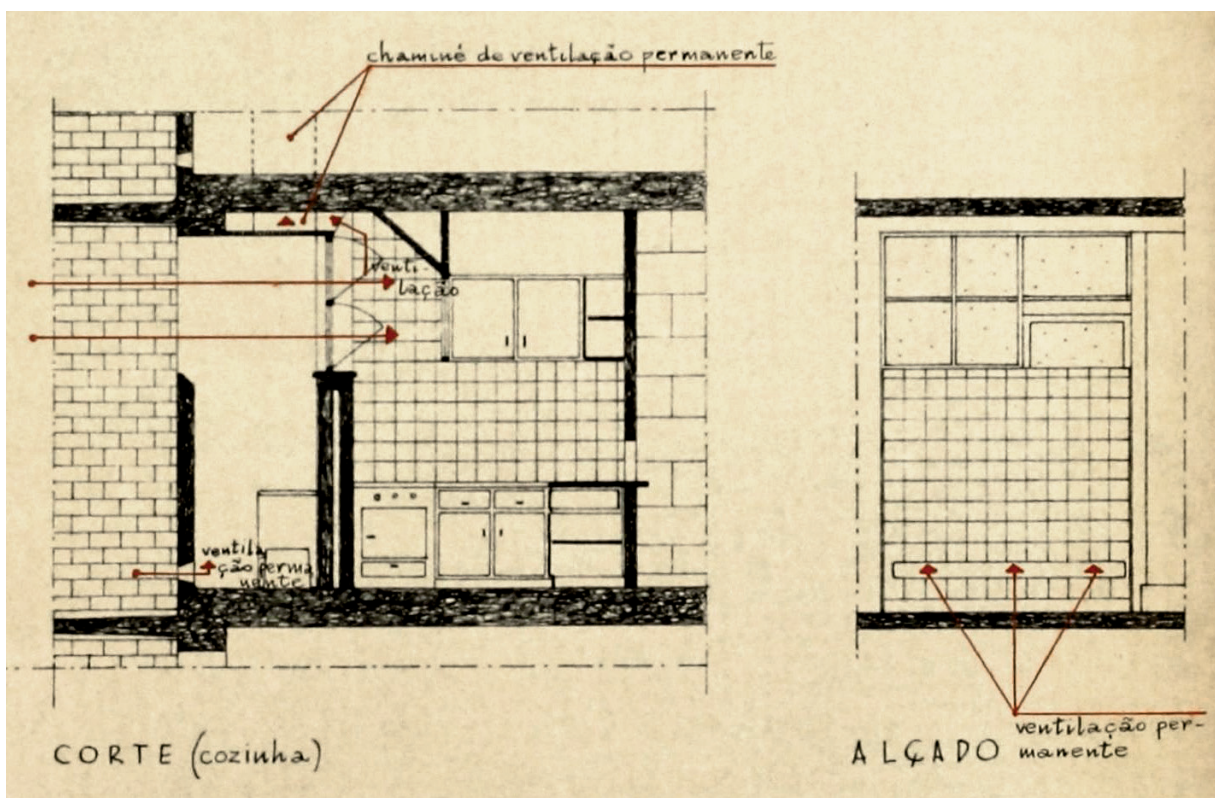
* Consultar Anexo IV: Desenhos do Edifício Parnaso, como apoio ao capítulo 3



▲ 3.12 — Perspectiva que ilustra a 1ª solução de implantação.

◀ 3.13 e 3.14 — 1ª solução de implantação do Edifício Parnaso, alteração à 2ª solução que criava uma empena impossível de fazer desaparecer.

▼ 3.15 — Desenho que explica o sistema de ventilação e iluminação da cozinha tipo do bloco de habitações do Edifício Parnaso.



Rua Oliveira Monteiro e dez garagens individuais acessíveis através do pátio interior do edifício.

J. Carlos Loureiro menciona como entrave a entrada no processo do Conselho de Estética Urbana, ao qual pertencia o arquiteto e professor Rogério de Azevedo “que inverteu a opinião dos outros, que incapazes de entender a modernidade, queriam ‘chumbar’ o atrevimento do jovem.”⁴

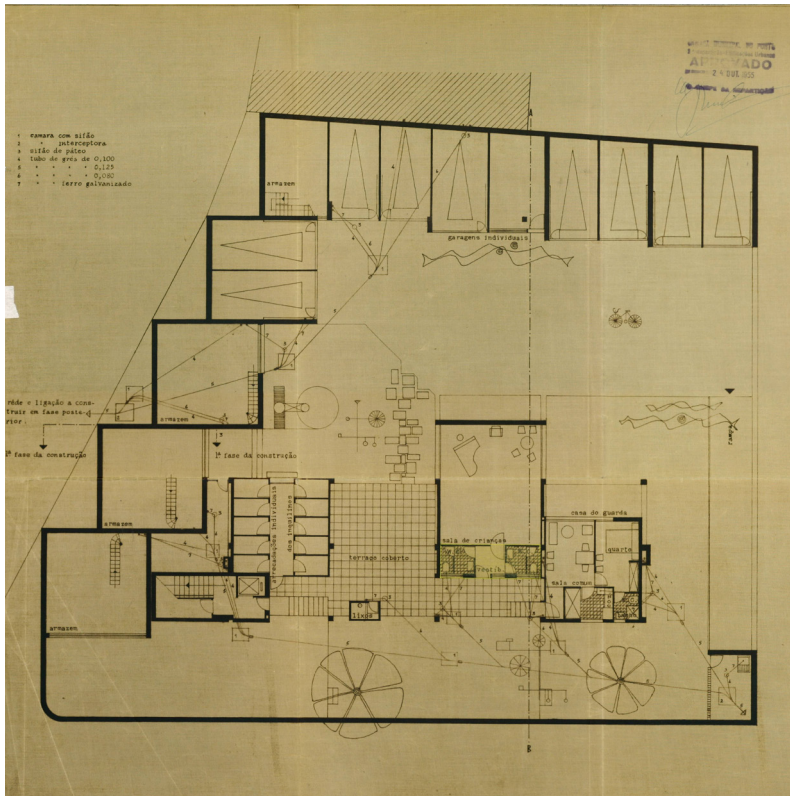
135

Em Março desse ano, foi colocado um aditamento ao processo por iniciativa do arquiteto. Este apresentava duas hipóteses de implantação na Rua Oliveira Monteiro. “Uma que não prevê nenhum recuo da fachada sobre a R. Oliveira Monteiro e outra em que ele existe com 2m. quanto a nós e independentemente de outros factores, parece que a 1ª solução permite realizar uma mais perfeita conjugação dos alinhamentos, pois na 2ª solução obtém-se com o recuo uma empena com cerca de 3m. de largura que não mais é possível fazer desaparecer.”⁵ Na segunda solução é também mencionada a falta de insolação do último corpo de comércio e habitação. É possível compreender a preocupação, desde o início, em implantar a proposta de modo a respeitar e a enquadrar-se com os edifícios envolventes, projetando um edifício que procurava relacionar-se e melhorar a cidade à sua volta.

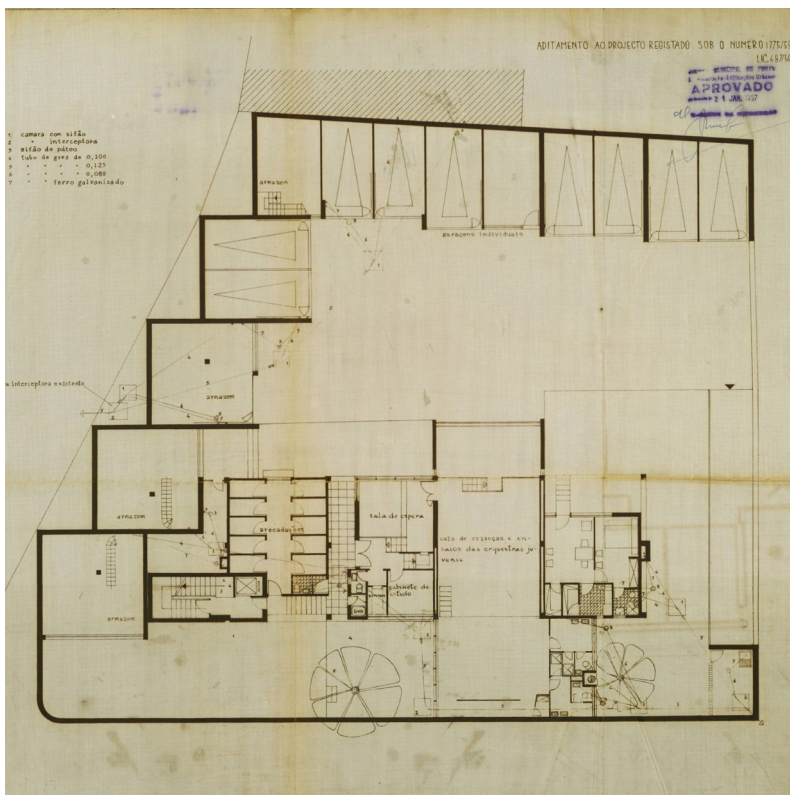
Em Abril, foi necessário dar resposta ao pedido da Repartição de Saúde sobre o uso dos arrumos e sobre a ventilação das cozinhas e dos banhos interiores. Foi entregue uma Memória Descritiva e um desenho com o esquema de ventilação e iluminação natural das cozinhas. Devido à localização da lavandaria entre a cozinha e a fachada, Loureiro previu a ventilação permanente na lavandaria e pensou numa janela entre as duas que permitia a ventilação e entrada de luz, além de uma chaminé de ventilação permanente no teto da cozinha.

4 Loureiro, José Carlos in J. Carlos Loureiro: Arquitecto. op.cit. p.56

5 Loureiro, José Carlos - Memória Descritiva do Aditamento de 11 de Março de 1955 ao Processo de Licenciamento com o Registo nº 1775/55, Arquivo Histórico da C.M.P. p.22



◀ 3.16 — Planta de Janeiro de 1955 do projeto primitivo do Edifício Parnaso, é possível observar o pátio coberto pelo bloco de habitações, destinado ao recreio das crianças, que estava inicialmente previsto.



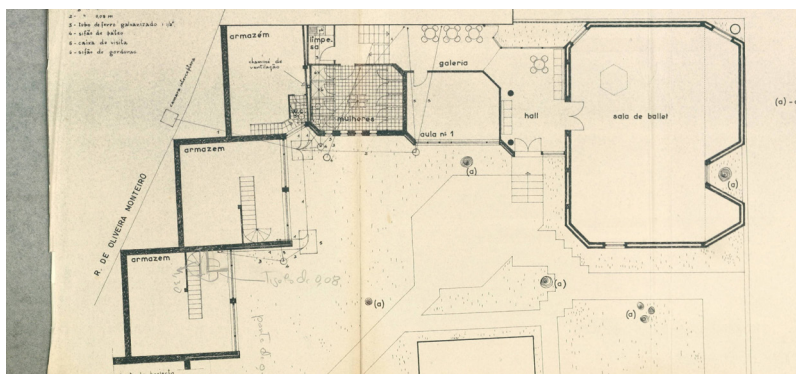
◀ 3.17 — Planta de 1956, já depois da segunda alteração que anulou o pátio coberto, esta representa a solução final no que se refere à primeira fase do conjunto.

Cinco meses depois, um novo aditamento ao processo solicitou uma alteração no 1º piso do Bloco de Habitações, que consistia na necessidade da alteração da sala de crianças para uma escola de música. Com esta expansão foi sacrificada a ideia de um Bloco que se levantava do terreno com pilotis e a ideia de um espaço livre em torno deste, o que acabou por fragmentar o espaço exterior e descaracterizar o terraço coberto que antes solidificava o conjunto de corpos presentes no 1º piso.

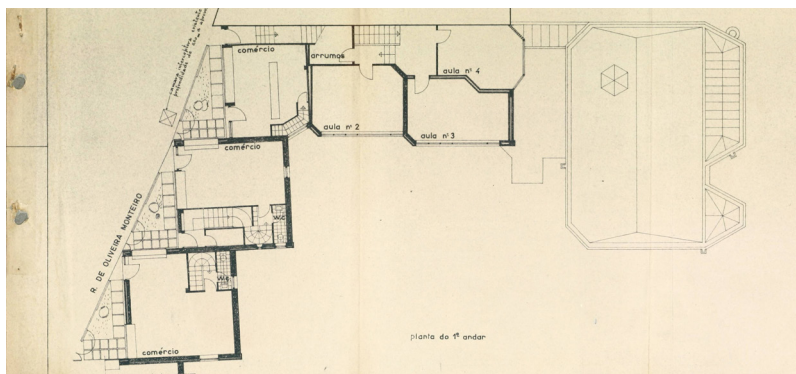
137

Talvez por ter consciência das consequências da sua última alteração, mais tarde, o arquiteto acabou por desistir completamente desse terraço. Em Novembro volta a ser entregue um aditamento que solicitava a aprovação desta nova alteração no 1º piso. Esta alteração substituiu o terraço coberto entre as arrecadações e sala de ensaios por gabinetes de estudo de apoio a esta sala, diminuindo consideravelmente a relação física e visual entre o pátio interior e o pátio virado para a Rua Nossa Senhora de Fátima. Por outro lado, é conquistada uma maior quantidade de valências deste espaço interior, aumentando a complexidade do programa. Passou a aproveitar-se o pé direito disponível, dividindo o amplo espaço da sala de crianças com diferença de cotas, e os próprios gabinetes localizados a meio piso com acesso através de uma escada localizada na sala enterram-se no terreno. Pensa-se que J. Carlos Loureiro já teria aqui adotado uma postura crítica em relação aos princípios do Movimento Moderno, pousando o Bloco no chão, procurando fazer uma arquitetura de carácter mais humanista. Esta evolução de pensamento vai direccionar também a segunda fase do projeto. A primeira fase da obra é concluída sem mais alterações registadas e após uma vistoria obtém o alvará de utilização em Fevereiro de 1958.

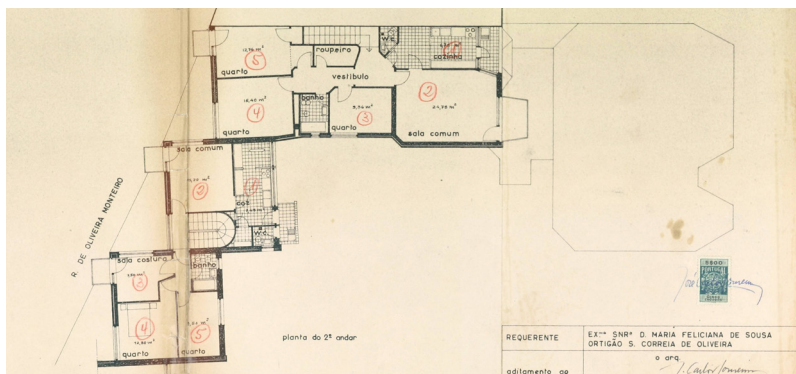
Passado um ano, é feito um aditamento ao processo que apresenta mudanças profundas ao projeto primitivo, constituído por uma Memória Descritiva, Plantas e Cortes. Nos desenhos é evidenciada a substituição dos espaços anteriormente destinados a garagens por uma sala de ballet e



◀ 3.18 — Planta do rés-do-chão da segunda fase do conjunto, é possível observar a substituição das garagens pela ampliação da escola de música.

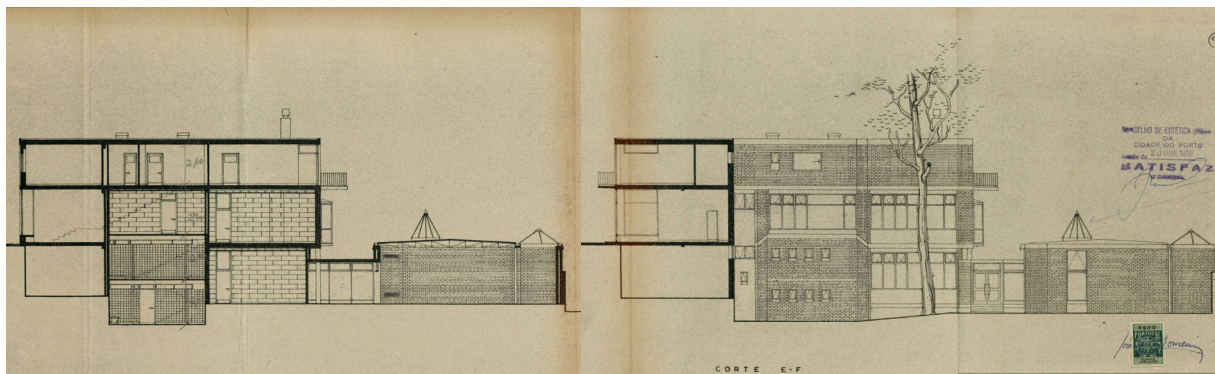


◀ 3.19 — Planta do 1º piso.



◀ 3.20 — Planta do 2º piso.

▼ 3.21 — Corte pelo novo corpo da escola de música (r/c e 1º piso) e habitação (2º piso) e corte pelo corpo de comércio (1º piso) e habitação (2º piso) com projeção do alçado norte.



mais quatro salas de aula, bem como mais um armazém de apoio a um dos espaços comerciais. Na Memória Descritiva, a necessidade desta alteração é justificada pelo aumento progressivo de alunos. Mas J. Carlos Loureiro apresenta outros benefícios desta alteração como o facto de poupar o espaço do pátio interior “destinado até agora a recreio dos alunos”⁶ ao acesso de futuros veículos. “Com muitas condicionantes de espaço e de subordinação a elementos já existentes incluindo as árvores que pretendemos conservar, procurou-se uma organização simples, em que os espaços internos e externos fossem agradáveis, desenvolvendo-se de forma rítmica e fácil.”⁷ Também é garantido que os materiais serão idênticos aos já usados na primeira fase da obra.

É claro que a segunda fase reflete uma mudança de pensamento e, conseqüentemente, de linguagem. Como já referido, parece que J. Carlos Loureiro assumiu uma atitude crítica aos ideais racionalistas, já demonstrada no final da primeira fase, e começou a acreditar numa postura mais humanista em relação à arquitetura. Demonstrou que realmente procurava criar uma arquitetura para o ser humano, observando como o espaço tinha sido apropriado pelos utentes, percebendo o que tinha resultado na primeira fase do edifício e o que era necessário melhorar para que estes “sintam igualmente uma influencia psíquica benéfica determinada pelo equilíbrio dos espaços, das cores, da luz, dos materiais, da arquitectura, em suma.”⁸ Ao longo de todo este processo é possível compreender que o arquiteto encarou o projeto como entidade evolutiva. Compreendia as novas necessidades que iam surgindo e resolvia-as espelhando nas suas soluções a sua permanente evolução como arquiteto. Conseguiu, ao mesmo tempo, uma coerência notável em todo o conjunto, como se tivesse sido logo pensado assim.

6 Loureiro, José Carlos - Memória Descritiva do Aditamento de 26 de Fevereiro de 1959 ao Processo de Licenciamento com o Registo nº 1775/55, Arquivo Histórico da C.M.P. p.138

7 IBIDEM

8 IDEM. p.139



▲ 3.22 — Planta topográfica do Porto de 1937 com localização do terreno onde se viria a localizar o Edifício Parnaso.



► 3.23 e 3.24 — Gaveto da Rua Oliveria Monteiro com a Rua Nossa Senhora de Fátima e Rua Oliveria Monteiro antes da construção do Edifício Parnaso.



3. EDIFÍCIO PARNASO

3.3 IMPLANTAÇÃO

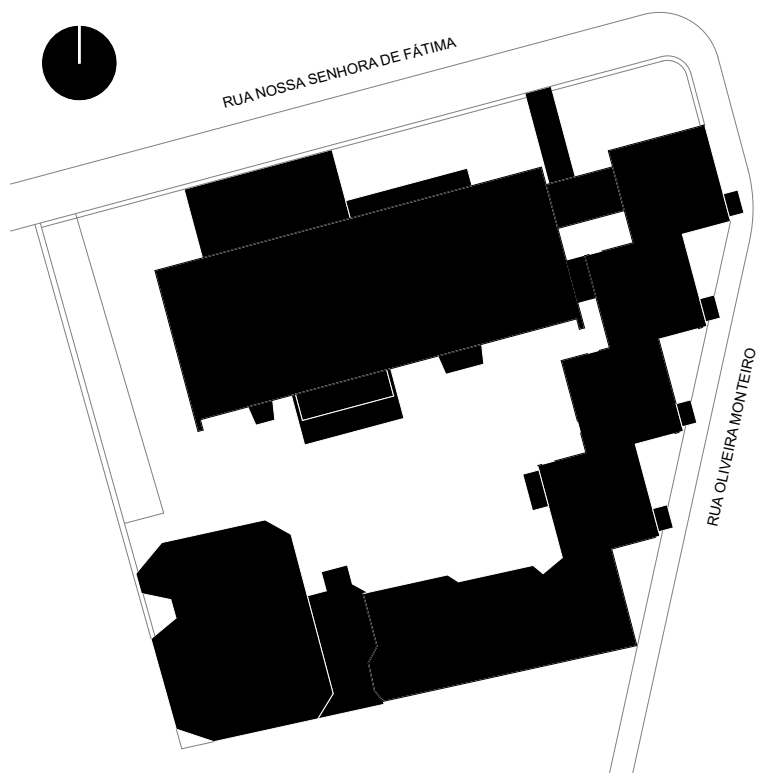
O terreno destinado à construção do Edifício Parnaso situa-se na zona da Boavista da cidade do Porto. Hoje conhece-se a Boavista como uma área central, densamente edificada, que oferece serviços, habitação, comércio, transportes e cultura e que complementa o centro da cidade, a zona da Avenida dos Aliados. No entanto, como é possível observar na planta topográfica de 1937, já perto da altura do projeto esta era uma zona com baixo índice de edificação, ainda em desenvolvimento.

141

O terreno encontra-se na intersecção da Rua Nossa Senhora de Fátima com a Rua Oliveira Monteiro. A Rua Nossa Senhora de Fátima (antiga Rua das Valas), rua recta e larga, era maioritariamente composta por terrenos vazios, sendo uma das radiais da Praça Mouzinho de Albuquerque que a conecta à Ramada Alta. Já a Rua Oliveira Monteiro, é uma rua mais antiga, mais irregular e estreita. Era uma rua que já apresentava alguma edificação devido à sua importância como saída da cidade do Porto em direcção a Viana do Castelo. No terreno existiam duas casas viradas para a Rua Oliveira Monteiro, uma delas encostada ao casario que ainda existe, e outra casa independente, que possuía um terreno com grandes árvores.

Perante esta diferença entre as duas ruas e a condição de gaveto, Loureiro propôs uma solução de continuidade na Rua Oliveira Monteiro, e adotou uma postura de distanciamento relativamente à rua mais recente. Parece não ter havido uma grande influência do edificado anteriormente existente na implantação do novo edifício, a não ser a sugestão das proporções do lote típico do Porto nos corpos da Rua Oliveira Monteiro e o facto destes corpos se encostarem ao edificado envolvente, tal como acontecia com uma das casas que fora demolida.

A cota do terreno encontra-se rebaixada relativamente às ruas envolventes, cerca de 3,80 metros. Por este motivo, o 1º piso dos corpos onde

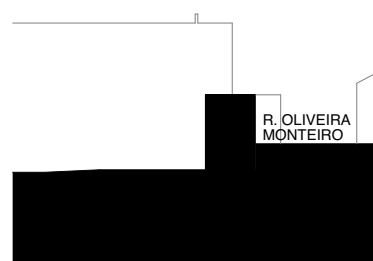


◀ 3.25 — Implantação do Edifício
com indicação do Norte.

▶ 3.26 — Relação do bloco de habitação com a Rua Nossa Senhora de Fátima, o Bloco de seis pisos encontra-se a uma cota mais baixa que a rua, afastando-se desta.



▶ 3.27 — Relação dos corpos de comércio e habitação com a Rua Oliveira Monteiro, mantém a mesma cêrcea que o casario envolvente e tem uma relação direta com a rua.



se localizam os espaços comerciais encontra-se enterrado do lado da rua mas com frente para o pátio interior. Já o bloco com habitações afasta-se da rua, e é criado um pátio inglês que vai deixar iluminar a zona da escola no 1º piso e que destaca o bloco como volume independente.

A forma em U a que se chegou devido à implantação dos diferentes volumes consoante as circunstâncias cria um pátio interior. Este pátio ganhou uma maior importância após a alteração da segunda fase do projeto que substitui as garagens pela ampliação da escola de dança, deixando este de ser um local de passagem de automóveis e passando a ser um espaço de lazer e recreio.

143

A fachada escalonada na Rua Oliveira Monteiro procura, tal como explica Carlos Loureiro na Memória Descritiva, criar algum ritmo na rua, evidenciando ao mesmo tempo a expressão volumétrica dos corpos. O alinhamento do passeio era corrigido com jardins nos espaços triangulares resultantes.

O gaveto é decomposto em vários volumes, e a transição entre as diferentes escalas presentes nas duas ruas é feita através do volume da caixa de escadas, que surge como elemento escultórico independente.

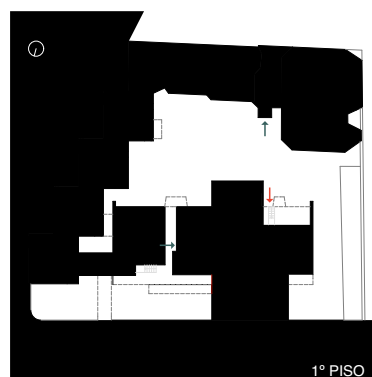
Relativamente à exposição solar do edifício, o U que é formado pelos diferentes corpos abre-se para poente, sendo a sua implantação ligeiramente enviesada. O bloco independente tem uma orientação Norte / Sul, mas devido à ligeira inclinação, a fachada virada a norte encontra-se ligeiramente orientada a poente, recebendo sol ao final do dia. Os volumes da Rua Oliveira Monteiro têm uma orientação Nascente / Poente, tendo estes menos pisos não só para se relacionarem com a cerca das casas onde se encostam, mas também para permitir uma melhor insolação do pátio interior.



◀ 3.28 — Entrada através de um passadiço para o bloco de habitações.

▼ 3.29 — Entrada para a escola de música Parnaso no 1º piso do bloco de habitações.

► 3.30 e 3.31 — Esquema de acessos ao edifício, escala 1:1000



LEGENDA

- ← ACESSO A HABITAÇÃO
- ← ACESSO A COMÉRCIO
- ← ACESSO A ESCOLA



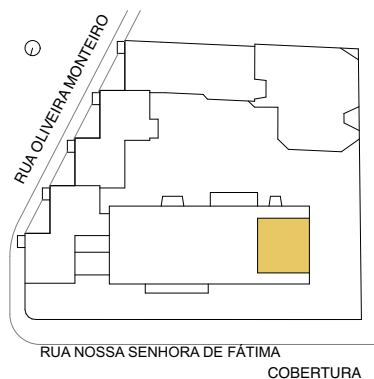
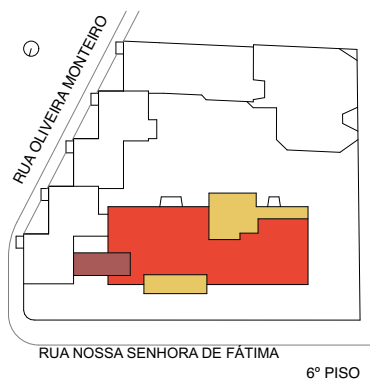
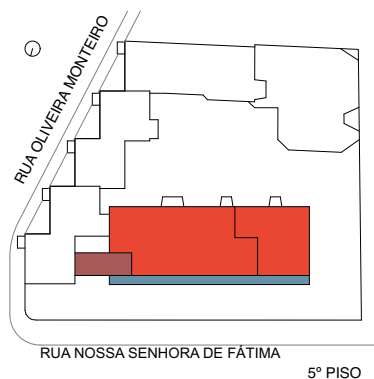
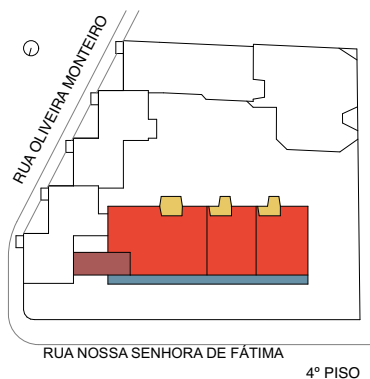
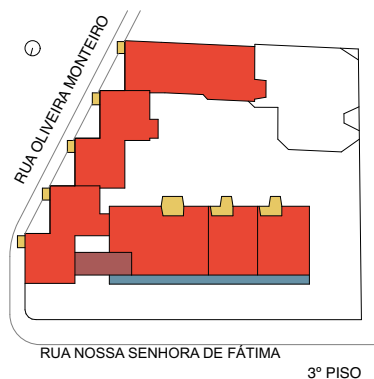
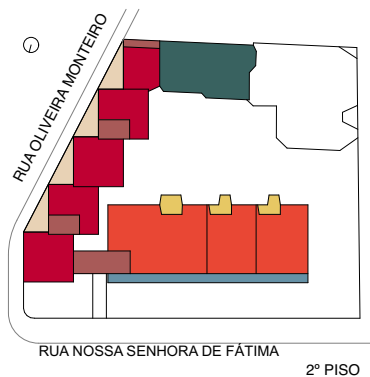
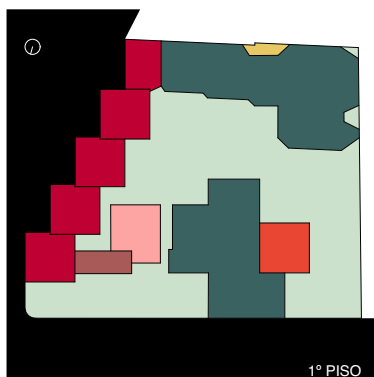
3. EDIFÍCIO PARNASO

3.4 ACESSOS

A entrada nos espaços comerciais da Rua Oliveira Monteiro é direta a partir da rua, já que se localizam à mesma cota, sendo feita de forma independente para cada espaço. Relativamente às habitações localizadas no 3º piso destes volumes, o acesso também é direto, sendo que a diferença de cotas é resolvida com uma escada interior em cada habitação.

145

O acesso ao bloco de habitações é feito através de um passadiço à cota da rua e do 2º piso que atravessa o pátio inglês e que dá acesso à porta de entrada do edifício. Depois de entrar, encontram-se as comunicações verticais — caixa de escadas e elevador. O acesso às habitações é feito através de galerias exteriores excepto no último piso, onde esta não existe porque este é ocupado por uma habitação duplex, cuja porta de entrada se vira para a caixa de escadas. Através das comunicações verticais presentes no bloco de habitações é também possível chegar à escola de música e aos pátios privados. A caixa de escadas faz chegar ao pátio inglês e é possível aceder ao pátio interior por uma passagem transversal ao bloco. Esta passagem, que liga os dois pátios, também permite a chegada à escola de música construída na segunda fase. A chegada ao pátio interior do edifício, e depois à escola pode também ser feita por uma rampa exterior que se estende a partir da Rua Nossa Senhora de Fátima. No bloco de habitação, não existe qualquer diferenciação de percursos para os utilizadores da escola e para os habitantes do edifício. Talvez na altura como os habitantes alvo seriam professores, alunos, pessoas relacionadas com a escola e não fosse tão relevante tal diferenciação. Esta questão é minimizada pela presença de portas nas galerias exteriores, tornando-as privadas aos habitantes de cada piso. Apesar destas galerias exteriores serem contíguas aos apartamentos, nomeadamente a zonas íntimas como os quartos, o arquiteto consegue garantir a privacidade através do posicionamento rebaixado da cota galeria em relação à das habitações, e posicionando os vãos abertos a determinada altura que não permite uma relação visual com o interior das habitações.



- LEGENDA
- HABITAÇÃO
 - COMÉRCIO
 - ESCOLA
 - GALERIA DE DISTRIBUIÇÃO
 - DISTRIBUIÇÃO VERTICAL
 - ZONAS COMUNS PRIVADAS
 - PÁTIO PRIVADO
 - ESPAÇO EXTERIOR PRIVADO
 - ESPAÇO EXTERIOR PÚBLICO

◀ 3.32 a 3.38 — Esquema de organização do programa nos diferentes pisos. escala 1:1000

3. EDIFÍCIO PARNASO

3.5 ORGANIZAÇÃO DO PROGRAMA

Como já mencionado, o programa deste conjunto inclui diferentes tipologias de habitação, seis habitações T1+1, duas habitações T2+1, quatro habitações T3, uma habitação T2, uma habitação T1 destinada ao guarda e uma grande habitação duplex nos dois últimos pisos destinada ao proprietário e à família. O programa inclui ainda cinco espaços comerciais e uma escola de música e dança.¹

147

Os diferentes fogos estão dispostos em todos os volumes do conjunto sendo a maioria, doze dos quinze, localizados no 2º ao 6º piso do bloco da Rua Nossa Senhora de Fátima. Neste bloco, a distribuição às habitações do 2º ao 5º piso é feita, como já referido, por uma galeria de acesso. Do 2º ao 4º piso, em cada um dos pisos, encontram-se dois apartamentos de tipologia T1+1 e um apartamento de tipologia T3. No 5º piso existe um apartamento T2. No 5º e no 6º piso está localizada a ‘penthouse’, a habitação dos proprietários, com acesso principal através do 6º piso do edifício e um secundário a partir da galeria do 5º piso. Estas habitações têm arrecadações independentes localizadas no 1º piso e são servidas por uma descarga vertical de lixos acessível através da galeria (hoje desativada). Ainda no bloco de habitação, no piso térreo, existe uma habitação T1 destinada ao guarda, com entrada através do pátio interior.

O apartamento tipo T3, é composto por três quartos, dois deles virados a Sul e outro do lado da galeria, uma casa-de-banho interior, vestíbulo, sala comum (também orientada a Sul) com acesso a uma varanda, dois arrumos, cozinha com despensa interiores que acede a uma lavandaria e a um W.C. orientadas para a galeria.

O apartamento tipo T1+1 é composto por um quarto virado para a galeria, uma casa de banho interior, um arrumo, sala comum diferenciada

1 Consultar Anexo II: Programa do Edifício Parnaso por Pisos



► 3.39 — Distribuição do programa nos apartamentos tipo T3 (azul) e T1+1 (amarelo).

em dois espaços virada a Sul com acesso a uma varanda, cozinha interior ligada a uma lavandaria orientada a Norte.

As restantes habitações encontram-se nos corpos virados para a Rua Oliveira Monteiro, cada T2+1 ocupa um piso de dois volumes, sendo que a última, um T3, ocupa apenas um dos volumes mas estende-se por cima da escola de dança, tendo uma grande frente virada a Norte para o pátio interior.

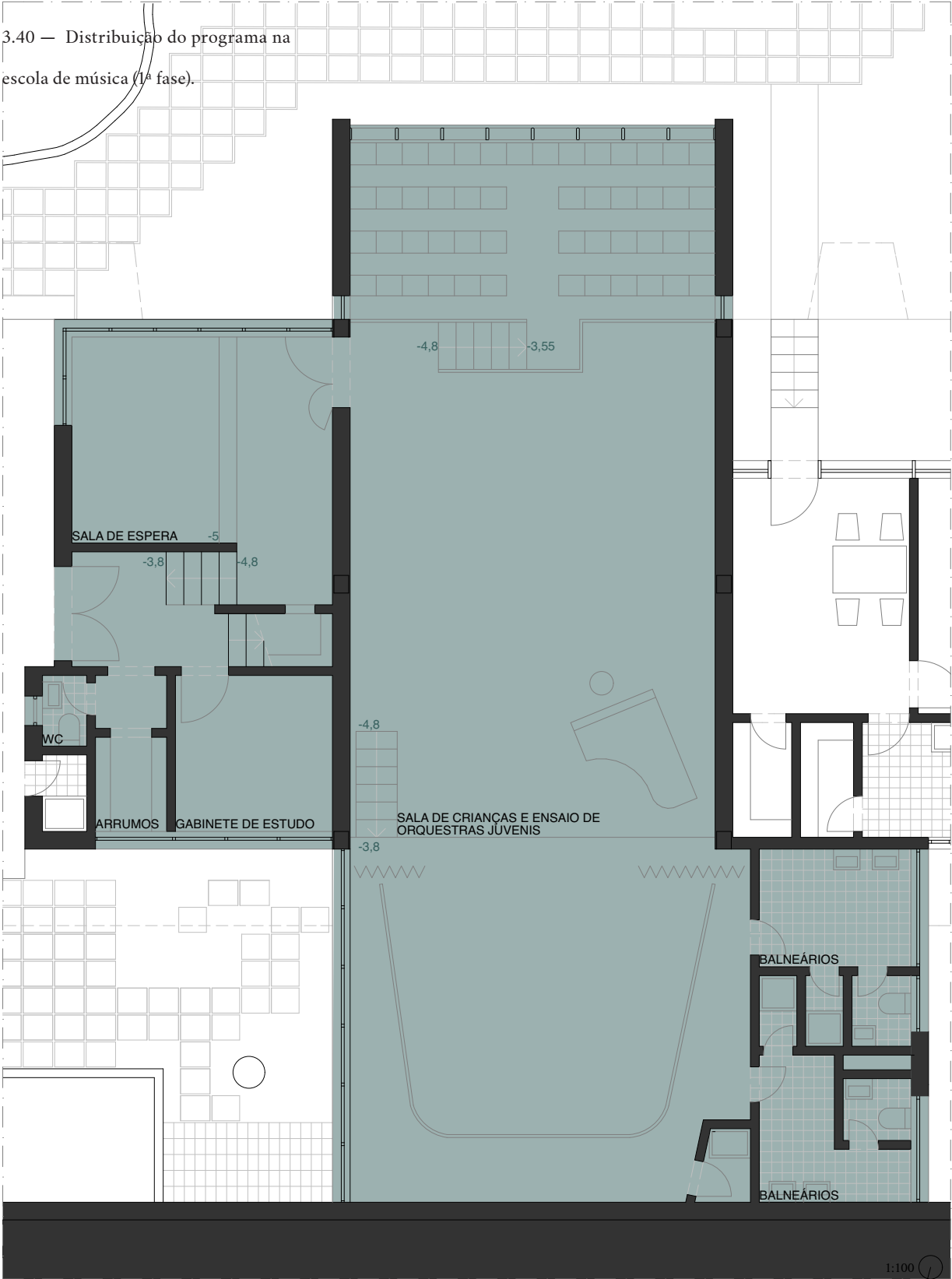
149

O piso de cima da habitação duplex do proprietário é composto por uma ampla sala de música e de estar, onde se entra a partir de uma sala mais contida, esta virada a Norte. A partir desta sala mais pequena faz-se também o acesso a um terraço virado para a Rua Nossa Senhora de Fátima. Já a partir da sala maior é possível aceder a outro terraço virado a Sul que por sua vez se liga por uma escada ao terraço-jardim na cobertura. Virados para o pátio encontram-se o escritório e um quarto, que contém uma casa-de-banho e um quarto de vestir. É entre estes dois, através de uma escada, que se faz o acesso ao piso de baixo do duplex onde existe um quarto de hóspedes com casa-de-banho. Também é neste piso que se localiza a sala de jantar, bem como a cozinha, a copa, a lavandaria e as instalações para criadas. Mais tarde, houve uma junção do apartamento T2 contíguo a este, tornando os dois últimos pisos do edifício numa única habitação.

Os cinco espaços comerciais, um por cada corpo virado para a Rua Oliveira Monteiro são amplos, com um W.C., também têm o apoio de um armazém no 1º piso, ao qual é possível aceder através de uma escada interior.

A escola de música distribuí-se no 1º piso do bloco de habitação, tendo sido depois ampliada na segunda fase de construção para o corpo que se localiza no interior do pátio. A zona da escola de música construída na primeira fase é composta por uma sala de crianças e ensaios de orquestras juvenis, fragmentada em três zonas por diferenças de cotas e pé-direito,

3.40 — Distribuição do programa na
escola de música (1ª fase).



onde se entra após a passagem por uma sala de espera, que se encontra já ligeiramente mais baixa que a entrada. Na sala de crianças há ainda acesso a balneários femininos e masculinos. A partir da entrada é também possível chegar a um gabinete de estudo, a uma casa-de-banho e a um arrumo. Ao subir uma escada a partir da entrada, encontram-se mais dois gabinetes de estudo, a meio-piso, por cima da sala de espera. Na zona escola de música construída na segunda fase, situa-se a sala de ballet, iluminada por grandes clarabóias que surge como corpo independente, ligada ao resto do programa através do hall de entrada. Através deste hall com um jardim interior, e depois de uma galeria é possível aceder a uma das salas de aula. Nesta galeria encontram-se escadas que sobem meios pisos, levando ao balneário das mulheres, localizado meio-piso abaixo, e ao balneários dos homens, por cima. No 2º piso localizam-se mais duas salas de aula, e meio piso acima, por cima dos balneários, uma outra sala de aula.

Na disposição do programa do edifício é possível compreender a diferença de organização entre as duas fases de projeto e construção. Na primeira fase, o programa é organizado de forma racional. Nos apartamentos pode constatar-se a preocupação com áreas mínimas, estando presente na forma como são agrupadas algumas funções e a redução das áreas de circulação, por exemplo no T1+1 tipo, como a zona de estar e comer na mesma sala comum, o acesso à lavandaria a partir da cozinha (que também permite a sua ventilação e iluminação) e o acesso ao quarto que obriga à passagem na sala comum. Na zona da escola que se localiza por baixo do bloco de habitações há uma exploração do grande pé-direito, organizando o programa em diferentes plataformas, onde certas zonas se enterram, fazendo uso de tetos falsos, criando uma dinâmica muito diferente da que estava presente na primeira versão não construída da escola, com o programa organizado à mesma cota e com uma distribuição mais rígida. Na zona do edifício da segunda fase o arquiteto volta a tirar partido do amplo pé-direito, jogando com meios-pisos e diferenças de cotas e altura.



▲ 3.41 — Gaveto do Edifício Parnaso.

◀ 3.42 — Bloco de habitação do Edifício Parnaso (fachada Norte e Poente).

3. EDIFÍCIO PARNASO

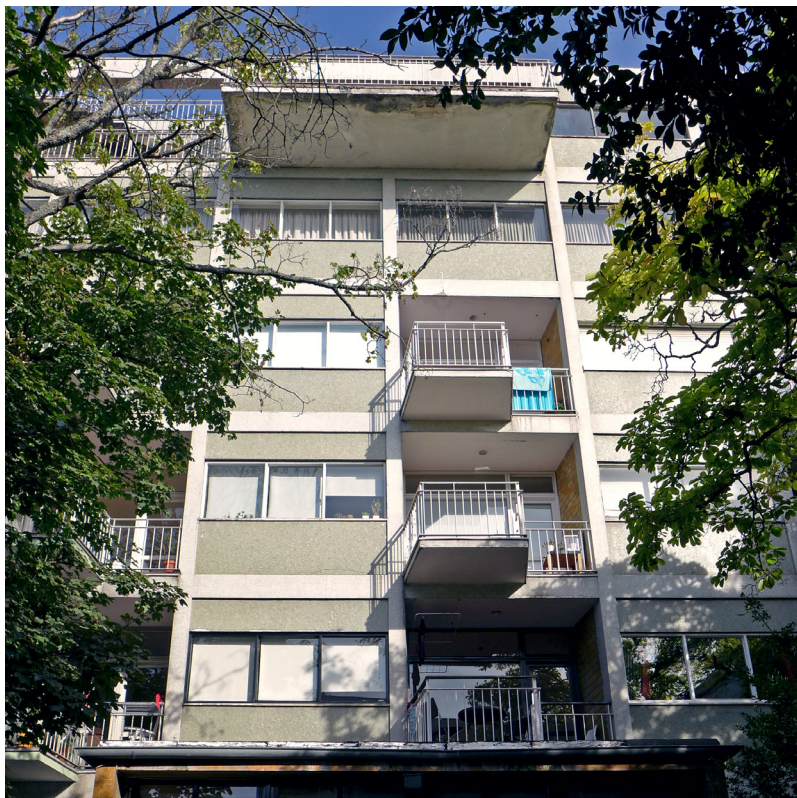
3.6 COMPOSIÇÃO E DESENHO

O Edifício Parnaso resultante da primeira fase de construção é caracterizado por uma composição de volumes regulares que pretendem ser lidos como elementos independentes. A abordagem nesta fase é mais racionalista, expressa pelo traçado regular e pelo uso de formas puras e geometrizadas. Já na segunda fase, como referido, o arquiteto parece adotar uma postura crítica em relação aos ideais do Movimento Moderno, apropriando-se daquela linguagem mas adaptando-a ao local, tornando-a mais humanizada.

153

O volume horizontal do bloco de habitação é o que mais se destaca no conjunto devido à sua escala e independência relativamente à envolvente. É intersetado pelo volume autónomo de maior verticalidade da caixa de escadas que ajuda na transição de escalas entre as duas ruas, bem como na mudança de direção, criando um gaveto decomposto em diferentes corpos de escalas distintas. A caixa de escadas é caracterizada pela sua transparência para a Rua Nossa Senhora de Fátima, conseguida através da presença de grandes vãos envidraçados virados a Norte e por rasgos horizontais no lado Sul. A partir deste volume é lançado o passadiço que pousa na Rua Nossa Senhora de Fátima, cuja cobertura se apoia em dois pilares.

O bloco é delimitado nos topos por duas paredes de tijolo vidrado quase cegas, que são destacadas pela mudança de material e por se prolongarem a uma cota mais alta que o resto do volume, sendo intercaladas pela marcação horizontal da laje em pastilha cerâmica clara. A fachada norte é trabalhada de forma tridimensional e o seu primeiro plano é rasgado horizontalmente pelos vãos das galerias de distribuição, intercalados novamente pela marcação da laje no material mais claro e pelas guardas revestida a pastilha cerâmica mais escura, pontuadas por alguns segmentos de vidro. Num segundo plano são abertas as janelas das habitações e as portas de entrada encaixadas em nichos recuados. O último piso é uma exceção, onde não



◀ 3.43 — Bloco de habitação do Edifício Parnaso (fachada Sul).

▼ 3.44 — Pátio Inglês do Edifício Parnaso virado para a Rua Nossa Senhora de Fátima.



existe galeria por não ser necessária, apenas contidos vãos horizontais e o destaque de uma grande varanda balançada que se prolonga para dentro do edifício. A fachada sul caracteriza-se pela marcação da estrutura de betão, cujos vazios são preenchidos por panos de parede, janelas ou abertos pelas varandas conforme a disposição do programa no interior do edifício. As varandas destacam-se na composição deste alçado por serem balançadas relativamente ao alinhamento da fachada.

155

Este bloco, na primeira versão do projeto, como referido, levantava-se do chão com pilotis reforçando a sua independência. No entanto no projeto construído o 1º piso alterou-se, pousando o bloco no chão e anunciando a evolução da linguagem do arquiteto utilizada na segunda fase. Na versão construída, existe um volume da escola de música que atravessa perpendicularmente o bloco, encostando-se ao muro de suporte no lado Norte e prolongando-se para o pátio interior. Este volume é apoiado por programa auxiliar, que segue o alinhamento do bloco, tal como as arrecadações dos apartamentos que se encontram ao seu lado e são revestidos a placas pré-fabricadas de betão, material de exceção. Estas zonas são separadas por uma estreita passagem que liga o pátio inglês do lado Norte ao pátio interior. O pátio inglês, tal como estes os espaços do 1º piso, é trabalhado em plataformas de alturas diferentes.

Os corpos que se posicionam escalonadamente na Rua Oliveira Monteiro procuram transmitir um certo ritmo à rua, seguindo as dimensões do lote típico da cidade. Sem o distanciamento que acontece no bloco de habitação, estes volumes fazem frente com a rua, relacionando-se diretamente com esta, encostando-se nelas, dando seguimento ao casario envolvente e mantendo a sua cércea. Continua a marcar-se a laje na fachada através do mesmo material, sendo o tijolo vidrado predominante mas interrompido por panos de pastilha cerâmica escura, onde se localizam os vãos quer do comércio, quer das habitações. As varandas das habitações balançam-se sobre



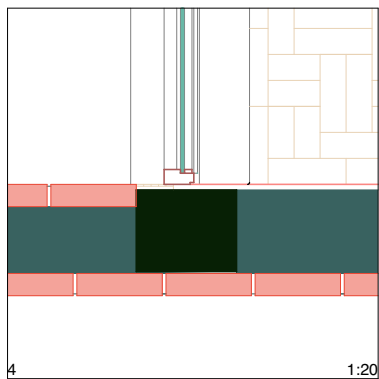
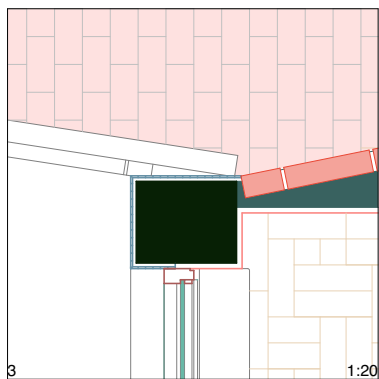
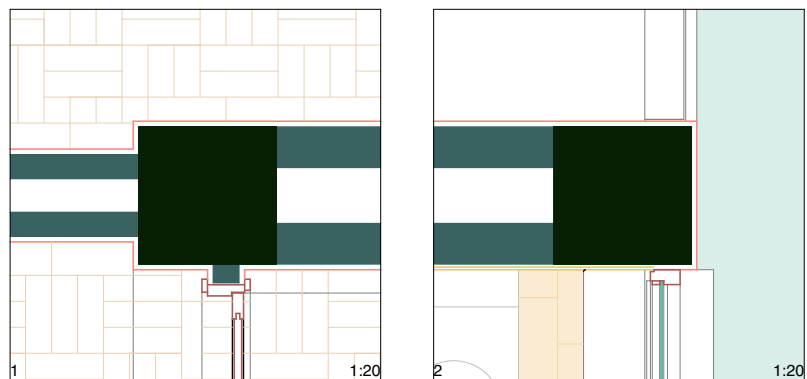
◀ 3.45 — Volumes de comércio e habitação do Edifício Parnaso na Rua Oliveira Monteiro.

▶ 3.46 — Volume da escola de música e de habitação (2ª fase) no pátio interior do Edifício Parnaso.



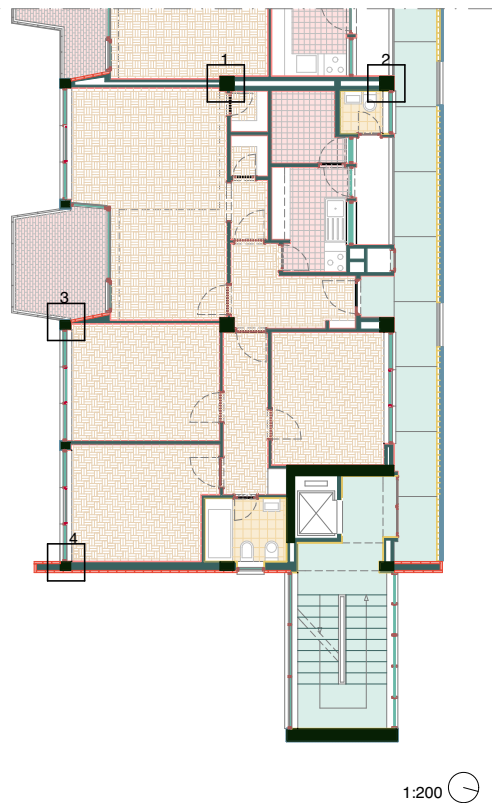
o passeio da rua. O desenho continua regular, e segue as mesmas direções do bloco de habitação criando, como consequência, o escalonado dos volumes relativamente à rua.

O desenho geometrizado da primeira fase dá lugar a um traçado mais orgânico no novo volume da escola de dança, que se encosta à casa vizinha e se alinha de forma ligeiramente enviesada relativamente ao resto do conjunto. Este volume prolonga-se a partir do corpo mais a Sul na Rua Oliveira Monteiro, onde é feito o acesso à habitação que existe no último piso. Continuam a ser usados os mesmos materiais, predominando o tijolo vidrado interrompido pela marcação das lajes. Esta marcação acompanha também os meios pisos, revelando a organização interior. A originalidade é expressa através do desenho mais irregular quer das paredes exteriores, que vão sofrendo algumas torções, quer nos interiores. A Nascente enconsta-se a zona de entrada, mais baixa, e depois a sala de ballet com apenas um piso. A sala de ballet destaca-se e avança relativamente ao alinhamento. É composta maioritariamente por paredes cegas e é iluminada zenitalmente por lanternins. As paredes exteriores serpenteiam o terreno e as árvores, criando reentrâncias e um jardim interior junto à zona de entrada.



LEGENDA

- BETÃO ARMADO
- ALVENARIA DE TIJOLO
- MARMORITE
- LAJETAS DE MÁRMORE
- TIJOLO MACIÇO VIDRADO
- TIJOLEIRA
- TACOS DE MADEIRA
- MADEIRA PINTADA
- VIDRO SIMPLES
- FERRO PINTADO
- PASTILHA CERÂMICA
- AZULEJO CERÂMICO
- REBOCO PINTADO



3.47 — Apartamento T3 tipo com
marcação dos materiais construtivos.

3. EDIFÍCIO PARNASO

3.6 CARATERIZAÇÃO CONSTRUTIVA DO BLOCO DE HABITAÇÃO

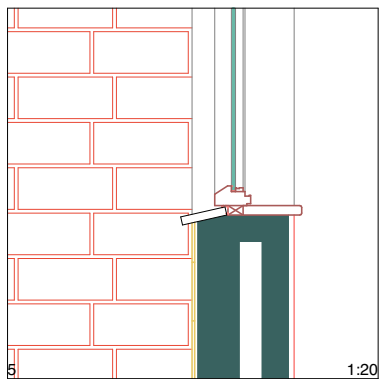
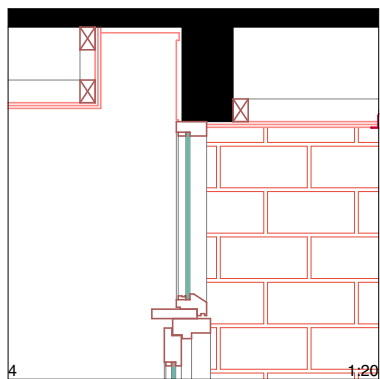
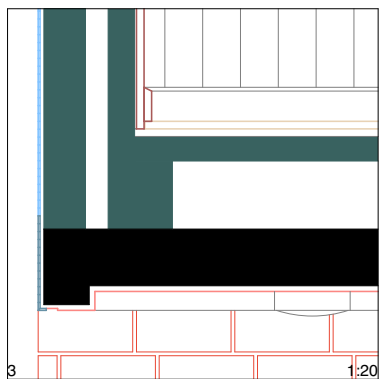
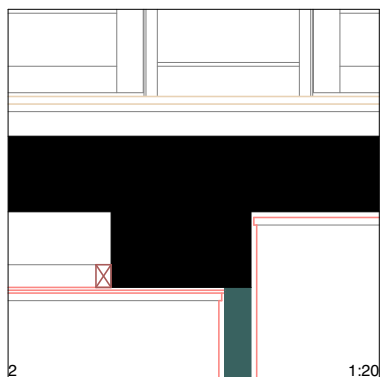
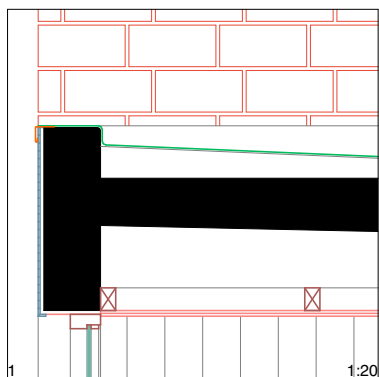
O bloco de habitação é suportado por uma estrutura porticada em betão armado. Nas paredes revestidas a tijolo vidrado, esta estrutura é preenchida por parede dupla de alvenaria de tijolo vazado no interior e tijolo maciço vidrado no exterior. Estas paredes prolongam-se acima da cobertura do bloco. O topo da laje é revestido a pastilha cerâmica cinza clara como em todo os alçados do bloco.

159

As paredes do lado Sul, que preenchem algumas zonas da grelha estrutural são duplas de alvenaria de tijolo vazado com caixa de ar, e revestidas a pastilha cerâmica cinza escura. Os topos das varandas são revestidos também a pastilha clara, com rufagem em zinco; o teto destas é rebocado e o pavimento é em tijoleira sobre tela, com guardas metálicas chumbadas na laje, pintadas a branco e corrimão em madeira, também pintado.

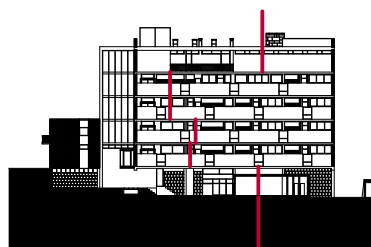
As guardas das galerias são revestidas no exterior a pastilha cerâmica escura, sendo o interior revestido a azulejo amarelo. Estas guardas são interrompidas por troços de vidro com caixilharia de alumínio. No interior das galerias o pavimento é em marmorite e do lado dos apartamentos existe um lambrim do mesmo azulejo cerâmico até a altura dos vãos, sendo a partir daí a parede revestida com reboco, tal como o teto das galerias. Os vãos das lavandarias virados para as galerias possuíam apenas uma grelha metálica para permitir a ventilação do local.

As paredes exteriores das habitações viradas para as galerias também são paredes duplas de alvenaria de tijolo vazado com caixa de ar. As paredes interiores divisórias das habitações são de alvenaria de tijolo, simples ou duplas, conforme a sua função de dividir espaços no interior da mesma habitação ou de dividir habitações diferentes, respetivamente. Estas paredes são revestidas a reboco pintado. Na cozinha e nas casas de banho existem lambrins de azulejo cerâmico, branco na cozinha, amarelo nas casas de



LEGENDA

- BETÃO ARMADO
- ALVENARIA DE TIJOLO
- TIJOLO MACIÇO VIDRADO
- PASTILHA CERÂMICA ESCURA
- PASTILHA CERÂMICA CLARA
- AZULEJO CERÂMICO
- REBOCO PINTADO
- TIJOLEIRA SOBRE TELA
- TELA ASFÁLTICA
- AGLOMERADO DE CORTIÇA
- MARMORITE
- TIJOLEIRA
- TACOS DE MADEIRA
- MADEIRA
- VIDRO SIMPLES
- FERRO PINTADO



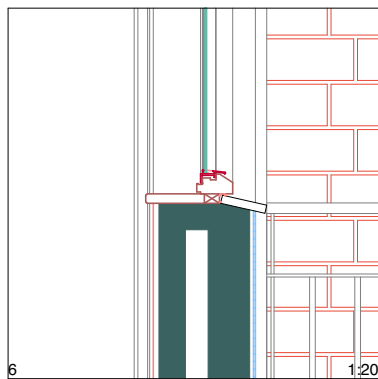
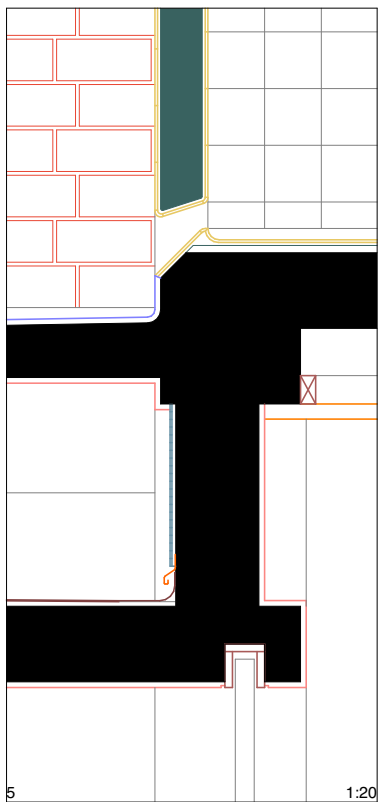
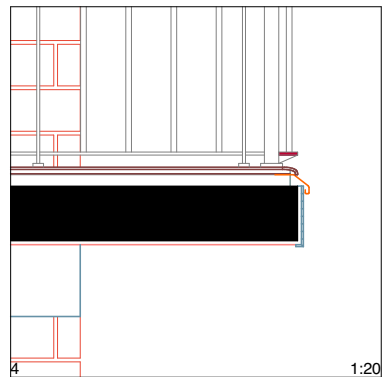
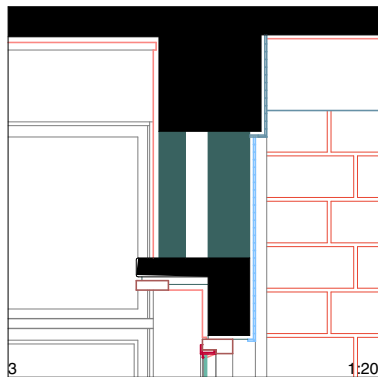
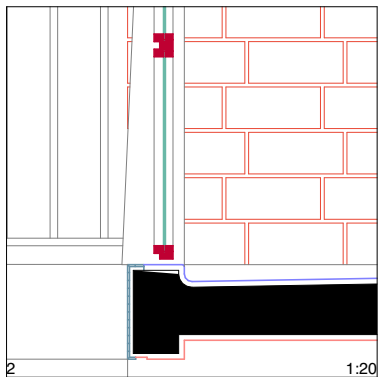
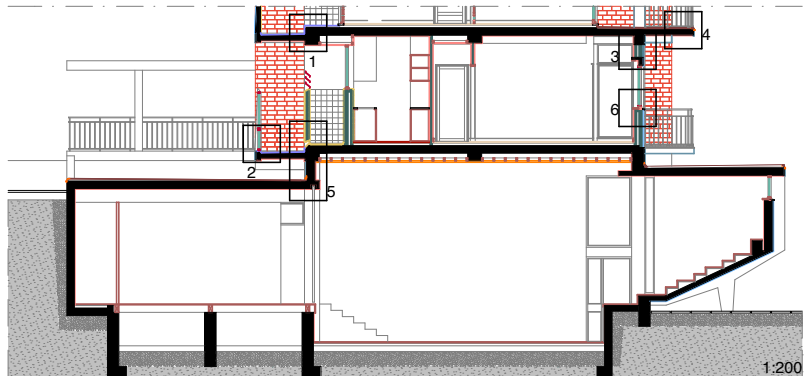
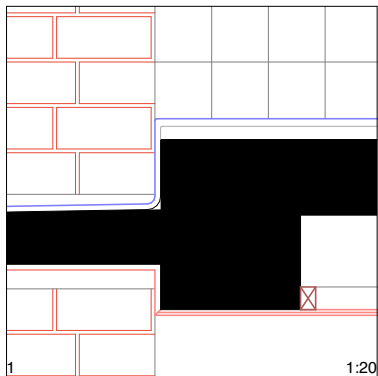
3.48 — Corte transversal ao bloco de habitação com marcação dos materiais construtivos (continuação na folha seguinte).



banho. O pavimento interior das habitações é revestido por tacos de madeira de pinho excepto nas cozinhas em que é revestido a tijoleira e nas casas de banho onde são usadas lajetas de mármore. Os tectos são novamente em reboco pintado, sendo algumas zonas abrangidas por tetos falsos. As portas, aros e rodapés são em madeira pintada, sendo que as portas têm aberturas em vidro martelado. A caixilharia exterior das habitações é composta por caixilhos mistos de ferro pintado (aros móveis) e de madeira pintada (aros fixos) e por vidro simples. O sistema de abertura das caixilharias varia desde janelas basculantes (localizados nas zonas mais altas) e janelas de abrir. Os parapeitos são também em madeira pintada. Existem também algumas janelas interiores localizadas a uma cota alta com caixilho em madeira pintada e vidro martelado. No apartamento do último piso, existem alguns detalhes que assinalam o carácter de exceção, como a escada interior helicoidal com estrutura de betão armado que liga os dois pisos. É excepcional também o revestimento da sala de música em madeira de pinho, onde existem nichos que albergam um sistema de aquecimento, uma janela / aquário em vidro embutida na parede exterior, uma lareira revestida a lajetas de granito, com pequenos nichos e janelas.

A caixa de escadas é suportada por paredes estruturais em betão armado, revestidas a pastilha cerâmica clara no exterior e a azulejo cerâmico amarelo no interior. O seu pavimento é em marmorite polido e os tetos em reboco pintado. O passadiço também tem estrutura em betão armado, com o pavimento revestido a lajetas de calcário e a cobertura revestida a tijoleira cerâmica.

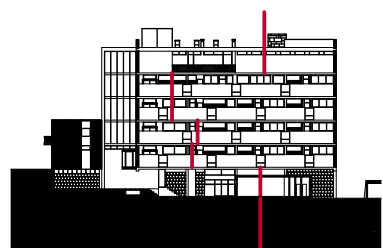
No 1º piso do bloco, onde se localiza a escola de música, as paredes exteriores são revestidas a um material de exceção, lajetas de betão pré-fabricada, que apenas voltam a aparecer num muro da cobertura praticável. A sala de crianças e ensaios de orquestras juvenis tem paredes exteriores revestidas com estas lajetas no lado Norte, e no lado Sul com tijolo maciço



LEGENDA

- BETÃO ARMADO
- ALVENARIA DE TIJOLO
- TIJOLO MACIÇO VIDRADO
- PASTILHA CERÂMICA ESCURA
- PASTILHA CERÂMICA CLARA
- AZULEJO CERÂMICO
- REBOCO PINTADO
- TIJOLEIRA SOBRE TELA
- TELA ASFÁLTICA
- AGLOMERADO DE CORTIÇA
- MARMORITE
- TIJOLEIRA
- TACOS DE MADEIRA
- MADEIRA
- VIDRO SIMPLES
- FERRO PINTADO

3.49 — Continuação do corte transversal ao bloco de habitação com marcação dos materiais construtivos.
escala 1:100




vidrado. No interior os revestimentos vão variando para satisfazer as condições acústicas do espaço. É o caso dos revestimentos dos tetos que também possuem isolamento em cortiça, para os isolar acusticamente das habitações no piso de cima. O pavimento é em parquet de pinho e as escadas/bancos do auditório também são revestidas a madeira. Neste momento as caixilharias de madeira desta zona encontram-se envernizadas, mas pensa-se que originalmente seriam pintadas como no resto do edifício. A cobertura do auditório é plana e revestida de tijoleira cerâmica sobre uma tela de impermeabilização, e possuía um rufo de zinco em todo o perímetro, tal como acontece nas varandas das habitações

163

A cobertura do bloco de habitação é também plana com o sistema tradicional de telas impermeabilizantes. A impermeabilização dobra nos elementos que surgem na cobertura, com rufagem em zinco nestas zonas. Originalmente o sistema de escoamento de águas pluviais fazia-se por coretes interiores.



A close-up photograph of a brick wall. The bricks are rectangular and arranged in a grid pattern. The surface of the bricks is covered in a thick, irregular patina of yellow and orange colors, with some areas appearing more worn or peeling. The mortar joints between the bricks are visible and appear grey.

4. INTERVENÇÃO NO BLOCO DE HABITAÇÃO DO EDIFÍCIO PARNASO

4.01. Pormenor da pátina do Edifício Parnaso



▲ 4.02 — Bloco de habitação do Edifício Parnaso.

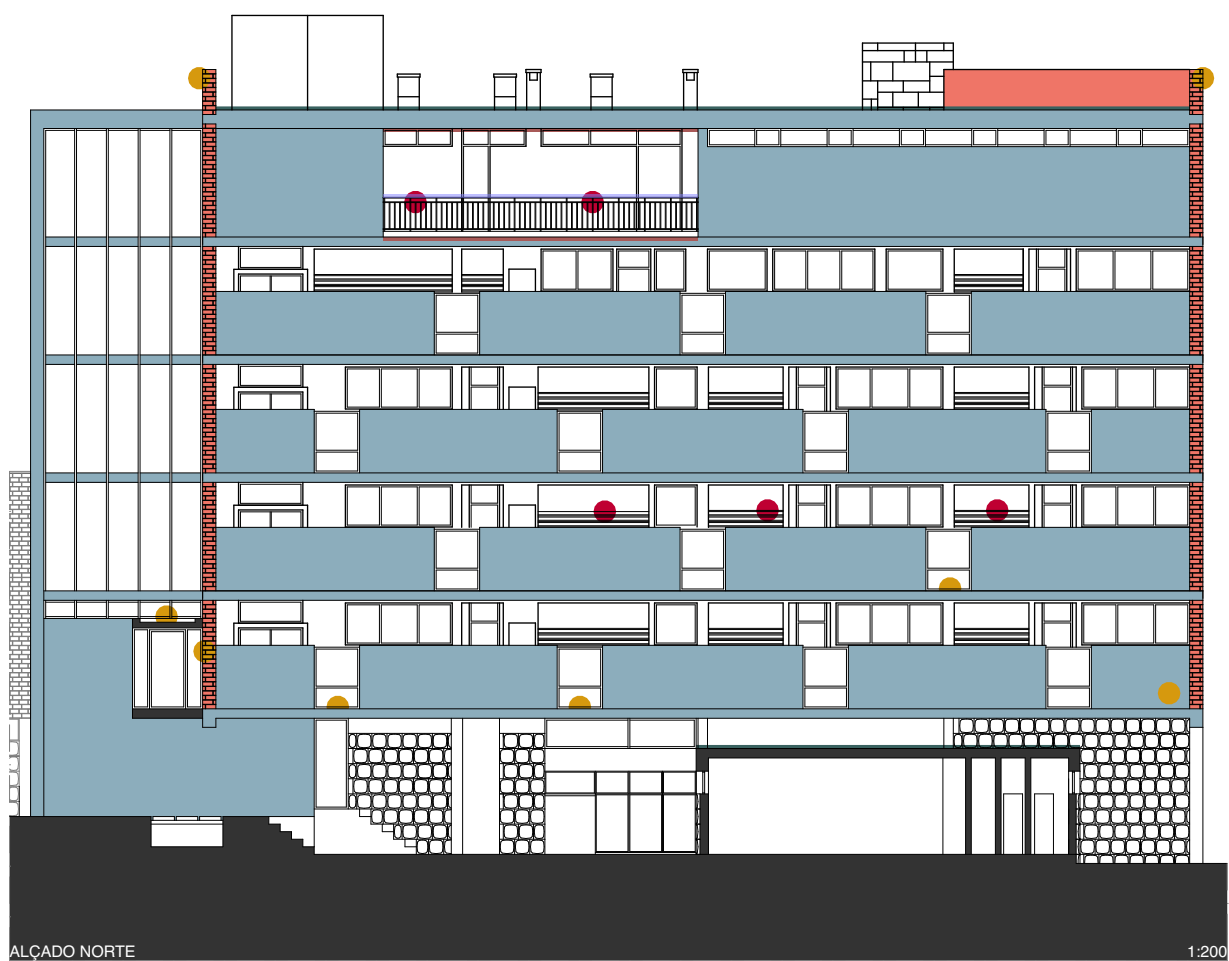
4. INTERVENÇÃO NO BLOCO DE HABITAÇÃO

Até aqui, procurou estudar-se o Edifício Parnaso como um todo, devido à relação que as diferentes partes estabelecem entre elas e à forma como todas contribuem para a caracterização do conjunto.

No entanto, este capítulo irá abordar a questão da intervenção apenas no bloco de habitação do Edifício Parnaso. Por ser um conjunto com alguma dimensão e complexidade, seria difícil, no âmbito de uma dissertação de mestrado, abordar todas as situações com devida atenção. Foi selecionado o volume do bloco de habitação por ser o mais uniforme em termos de programa e construção, e também pela independência física relativamente ao resto do conjunto. Mesmo abordando apenas este volume, pela extensão expectável num trabalho da natureza do presente, não foi possível efetuar uma análise exaustiva. Procurou-se assim incidir nas situações mais desfavoráveis e generalizadas por todo o bloco.

167

O objetivo deste estudo não passa por apresentar uma proposta de intervenção definitiva ou uma solução única. Para atingir esse objetivo seria necessário um diagnóstico aprofundado do estado atual do edifício, elaborado por uma equipa pluridisciplinar. Também para a realização de um projeto de intervenção, seria necessária contribuição de profissionais habilitados em diferentes áreas disciplinares. Pretende-se, em vez disso, pensar numa metodologia adequada ao caso de estudo, percebendo quais os critérios a ter em conta para uma intervenção adequada. Procurar-se-ão abordar diferentes formas de solucionar alguns problemas e introduzir melhorias de desempenho, procurando perceber o seu impacto no edifício e quais as linhas de intervenção mais adequadas.



LEGENDA

- DEGRADAÇÃO DO VIDRADO DO TIJOLO MACIÇO
- DESTACAMENTO DE PASTILHA CERÂMICA
- COLONIZAÇÃO BIOLÓGICA
- MANCHAS DE HUMIDADE EM TETOS REBOCADOS
- EMPOÇAMENTO DE ÁGUAS PLUVIAIS
- CORROSÃO DE ELEMENTOS METÁLICOS
- MANCHAS DE CORRIMENTO DE ÁGUAS PLUVIAIS
- DEGRADAÇÃO/INEXISTÊNCIA DE CORRIMÃO DE MADEIRA

▲ 4.03 — Alçado Norte com
marcação das patologias observadas.

4. INTERVENÇÃO NO BLOCO DE HABITAÇÃO

4.1 ESTADO ATUAL

4.1.1 Patologias Exteriores Observadas

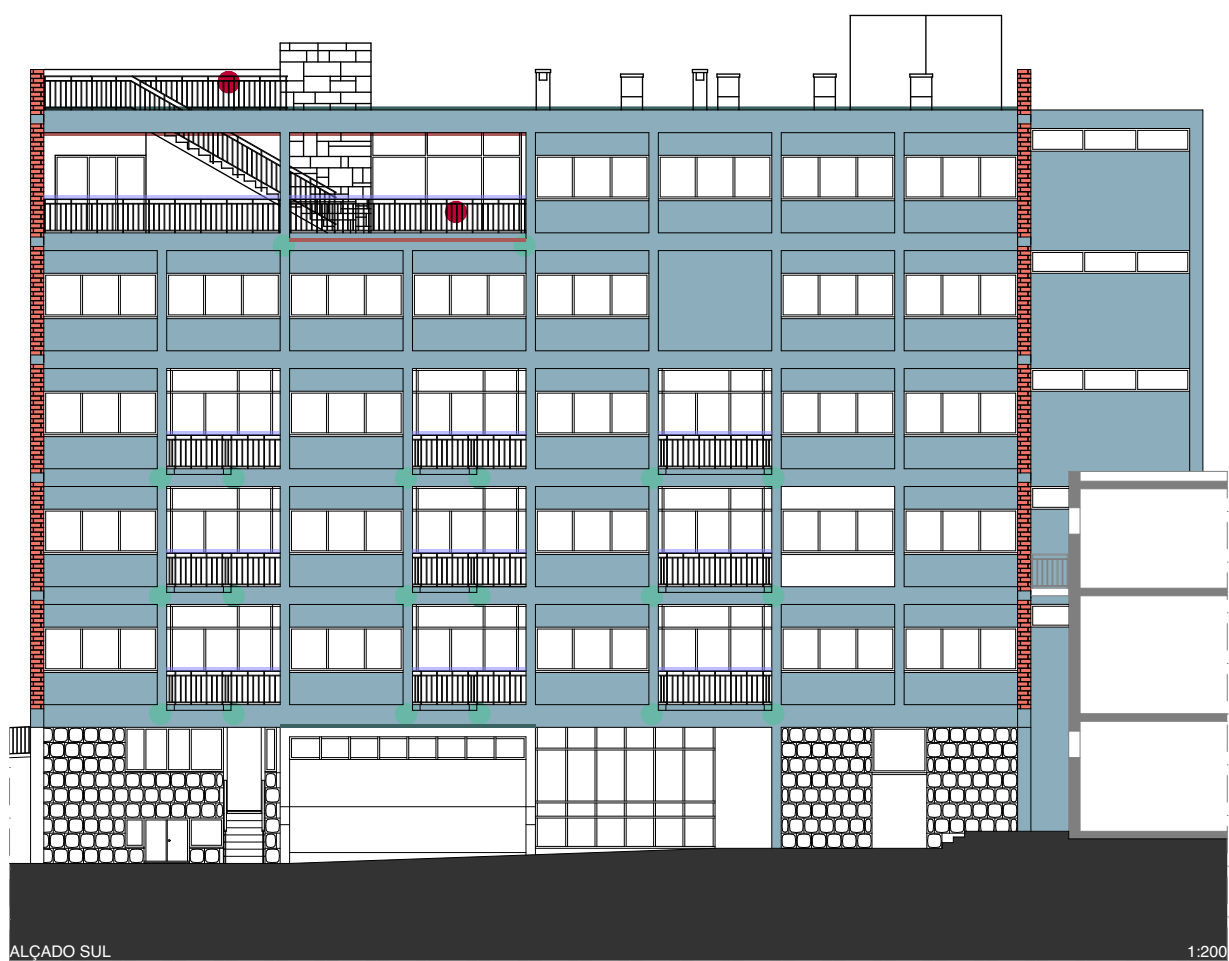
Apesar da sua idade, o Edifício Parnaso ainda se encontra num estado de conservação razoável. No entanto, e apesar de alguma manutenção ao longo do tempo, foram surgindo variadas patologias em diversas zonas do edifício, especialmente devido ao fim de vida útil de alguns dos materiais de construção. Foi elaborado um levantamento das patologias possíveis de serem observadas no local. No entanto, considera-se imprescindível a realização de ensaios e sondagens aos diversos materiais construtivos e estrutura do edifício para a realização de uma intervenção adequada.

169

► Destacamento de pastilha cerâmica

O destacamento da pastilha cerâmica, quer escura, quer clara, é uma patologia generalizada em todo o volume do bloco de habitações. Tendo em conta que não houve qualquer intervenção anterior nas zonas onde é usado este revestimento e devido à idade do edifício, pode concluir-se que terminou o tempo de vida útil do cimento-cola empregue. O destacamento de elementos é mais grave nas zonas revestidas a pastilha cerâmica clara devido à localização deste material em locais mais sujeitos a agentes atmosféricos¹, como elementos salientes relativamente ao resto da fachada. Existe ainda uma zona na guarda da galeria do 2º piso, por cima da cobertura do auditório, onde esta situação se encontra com particular gravidade. Neste local, houve a necessidade de usar água a alta pressão para remover tinta decorrente de vandalismo, soltando-se grande parte do revestimento. Numa das extremidades, houve também colonização biológica, que fez com o revestimento descolasse com maior intensidade neste zona, existindo ainda vestígios de caules da planta. Também é possível verificar algumas alterações de aspeto da pastilha cerâmica como diminuição do brilho, descoloração e manchas de sujidade. No alçado sul, nas zonas das varandas, verificam-se

1 Agentes Atmosféricos: vento, radiação solar, variações de temperatura e humidade



LEGENDA

- DEGRADAÇÃO DO VIDRADO DO TIJOLO MACIÇO
- DESTACAMENTO DE PASTILHA CERÂMICA
- COLONIZAÇÃO BIOLÓGICA
- MANCHAS DE HUMIDADE EM TETOS REBOCADOS
- EMPOÇAMENTO DE ÁGUAS PLUVIAIS
- CORROSÃO DE ELEMENTOS METÁLICOS
- MANCHAS DE CORRIMENTO DE ÁGUAS PLUVIAIS
- DEGRADAÇÃO/INEXISTÊNCIA DE CORRIMÃO DE MADEIRA

▲ 4.04 — Alçado Sul com marcação das patologias observadas.

também manchas de corrimento de águas pluviais, formadas por fungos, devido à degradação dos rufos metálicos das varandas.

A partir do momento em que os elementos cerâmicos se destacam, deixam de cumprir as funções a que são destinados, nomeadamente a função de impermeabilização das paredes. Esta situação, ao facilitar a penetração de humidade, prejudica o desempenho do suporte envolvente. Além disso, a humidade, depois de instalada é de difícil evaporação devido à impermeabilidade do suporte, propagando o problema.²

171

Apesar de muito pontual, existe também o descolamento de alguns azulejos cerâmicos no interior das galerias de distribuição. O descolamento parece ter ocorrido, mais uma vez, por fim de vida útil do cimento-cola.

► **Degradação do vidrado do tijolo maciço**

A degradação do vidrado do tijolo maciço, que é constituinte de vários paramentos do edifício, é também um problema generalizado. Esta situação é mais visível nas fachadas orientadas a Nascente e a Poente.

A exposição aos agentes atmosféricos, nomeadamente ao factor de temperatura, o elevado coeficiente de absorção de radiação solar e a sua orientação solar, promovem tensões na película vidrada, levando à sua microfissuração e destacamento.³

Já nas extremidades do interior das galerias de distribuição e nas varandas dos apartamentos, onde também é usado o tijolo maciço, a degradação do vidrado ocorre com menor gravidade, pelo facto destes elementos estarem mais protegidos dos agentes atmosféricos.

² Guia técnico de reabilitação habitacional. Lisboa: I.N.H., 2006. vol.2. p.555

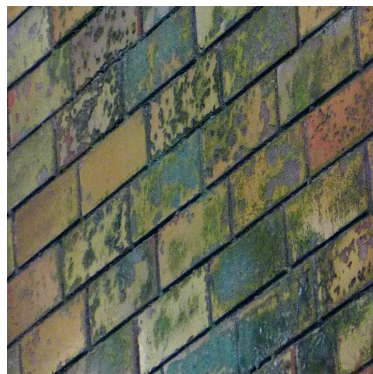
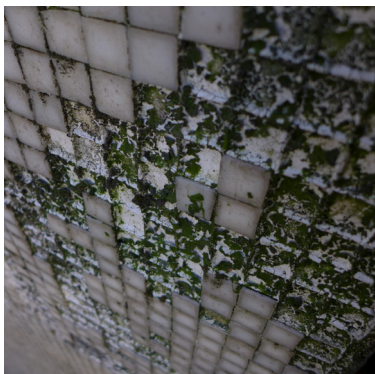
³ Silva, Joana Guerreiro [et al.] - Edifício Parnaso: Projecto de Reabilitação e Edifício de Habitação e Serviços. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2009/2010. p.18



◀ 4.05, 4.06 e 4.07 — Destacamento da pastilha cerâmica



◀ 4.08 — Degradação da película vidrada do tijolo maciço.



◀ 4.09 e 4.10 — Colonização biológica das zonas onde se destacou a pastilha cerâmica e nos tijolos maciços com película vidrada degradada.



◀ 4.11 e 4.12 — Colonização biológica por falta de limpeza e manutenção em zonas de difícil acesso.

O vidrado, depois de destacado, deixa de cumprir a função de impermeabilização, o que promove a proliferação deste problema pela fácil penetração de humidade nos tijolos maciços.

► **Colonização biológica**

A colonização biológica encontra-se maioritariamente no topo das paredes a Nascente e a Poente, revestidas a tijolo maciço vidrado. Como já referido, devido à elevada exposição aos agentes atmosféricos, a película vidrada degradou-se permitindo a introdução de humidade num elemento poroso como o tijolo maciço, o que propiciou a colonização biológica. Na fachada Norte e Poente, é também possível observar alguns caules que permaneceram depois da remoção de uma cobertura vegetal deixada desenvolver-se em tempos. Devido à falta de limpeza e manutenção, ocorreu o crescimento de ervas daninhas na cobertura do passadiço da entrada.

173

► **Degradação dos rebocos**

Existem diversas áreas exteriores onde foi usado reboco pintado como acabamento. De forma geral, a pintura encontra-se já degradada, por fim de vida útil. No entanto, a situação agrava-se em alguns pontos, devido à presença de manchas de humidade, nomeadamente em tetos rebocados. Esta patologia encontra-se com grande intensidade nos tetos rebocados dos terraços do último piso, nomeadamente na varanda orientada a Norte, com menos exposição solar. Pensa-se que a inexistência de pontos de recolha de águas pluviais e a degradação dos rufos metálicos, permitindo que a água escorra pelas superfícies, aliada a falta de manutenção, contribuiu para o agravamento deste problema.

► **Corrosão de elementos metálicos**

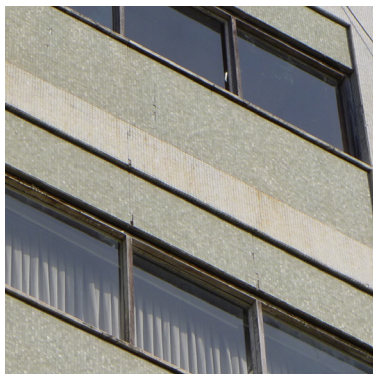
A corrosão de elementos metálicos é uma realidade presente nas grelhas que ainda existem nas lavandarias. A falta de manutenção destas grelhas, permitiu o fim de vida útil da pintura existente, que perdeu a função



◀ 4.13 e 4.14 — Manchas de humidade nos tetos rebocados



◀ 4.15 e 4.16 — Inexistência e degradação dos corrimãos de madeira das varandas.



◀ 4.16 e 4.17 — Corrosão das grelhas da lavandaria e degradação dos caixilhos por falta de manutenção.



◀ 4.18 e 4.19 — Empoçamento de águas pluviais na cobertura de tijoleira do auditório.

de proteger as grelhas metálicas contra a corrosão. A oxidação é já visível devido à exposição dos elementos metálicos aos agentes atmosféricos, como a humidade, o oxigénio e os cloretos.⁴ A corrosão também se encontra, pontualmente, nas guardas das varandas, pelos mesmos motivos acima indicados.

► **Degradação das carpintarias**

Ainda relativamente às guardas das varandas, originalmente existia um corrimão de madeira pintada no topo destas guardas metálicas que foi removido na maioria das varandas. Este elemento de madeira encontra-se extremamente deteriorado nas varandas onde ainda existe, devido a falta de manutenção (pintura / proteção).

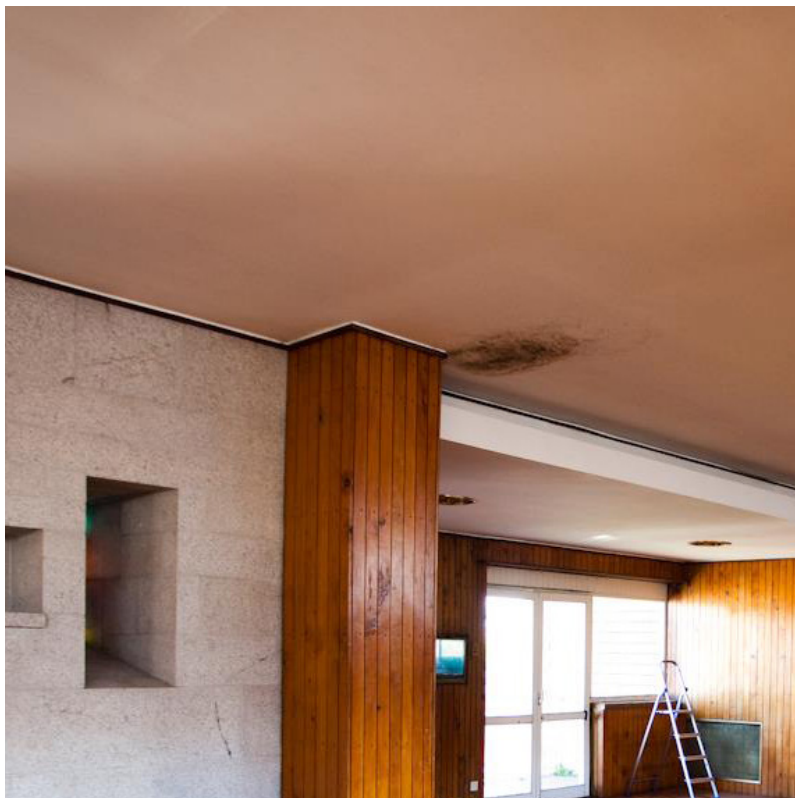
Existe também, pontualmente, alguma degradação da pintura das caixilharias em madeira. A degradação da pintura é mais relevante na fachada sul, nos vãos que estão à face, pela sua maior exposição a agentes atmosféricos, pelo fim de vida útil desta pintura e pela falta de manutenção.

► **Deficiência no sistema de drenagem de águas pluviais**

Uma das patologias mais graves, encontrava-se na ineficiência de drenagem de cobertura do edifício e no fim de vida útil das telas de impermeabilização. Entretanto, no decorrer deste trabalho, foi efetuada uma obra de intervenção na cobertura do edifício com o objetivo de solucionar este problema.

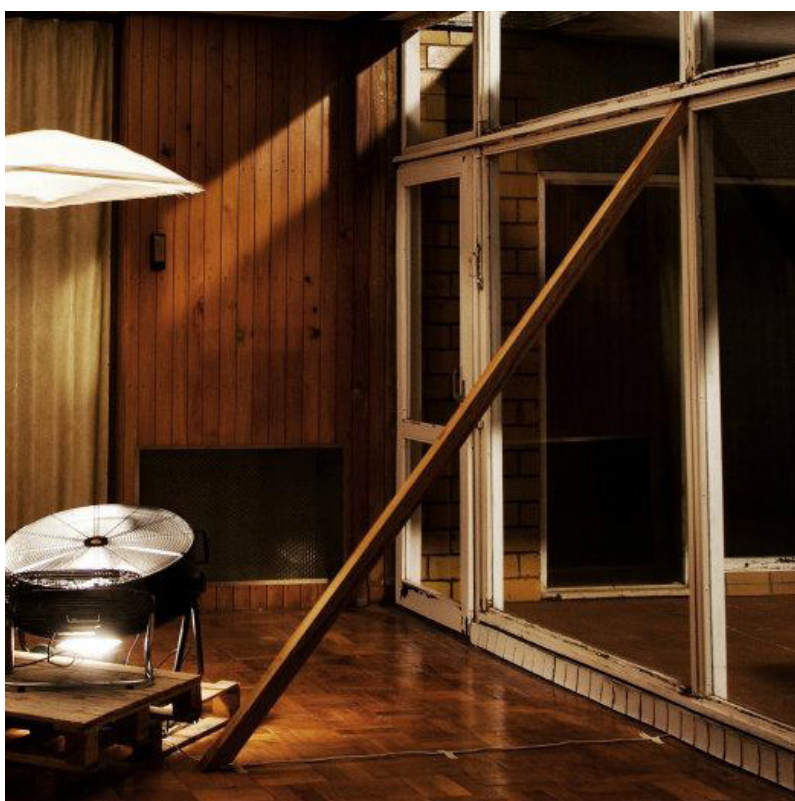
Existe também a ocorrência de empoçamento de águas pluviais na cobertura do auditório, composta por tijoleira cerâmica sobre tela impermeabilizante, devido à pendente inadequada ou pela deformação da camada de forma.

4 Silva, Joana Guerreiro [et al.] - Edifício Parnaso: Projecto de Reabilitação e Edifício de Habitação e Serviços. op.cit. p.20



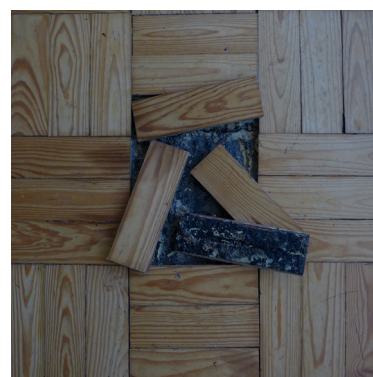
▲ 4.20 — Manchas de humidade no teto rebocado do interior do apartamento T1 do 3º piso

◀ 4.21 — Manchas de humidade no teto rebocado do interior do apartamento do último piso.



◀ 4.22 — Apoio em madeira para suportar caixilharia com problemas estruturais no apartamento do último piso.

▼ 4.23 — Descolamento de tacos de madeira no apartamento T1 do 3º piso.



4.1.2 Patologias Interiores Observadas

Para efetuar o levantamento das patologias observadas no interior do edifício, foi possível visitar o último piso do apartamento duplex e uma habitação de tipologia T1, localizada no 3º piso. Para uma intervenção eficaz, seria necessário visitar e efetuar um levantamento de patologias em todos os espaços interiores do edifício. Apesar disto, pensa-se que as patologias encontradas nestes dois casos, um apartamento de exceção e outro apartamento tipo, reúnem as patologias verificáveis nos restantes espaços interiores, devido à uniformidade de materiais e métodos construtivos utilizados no edifício.

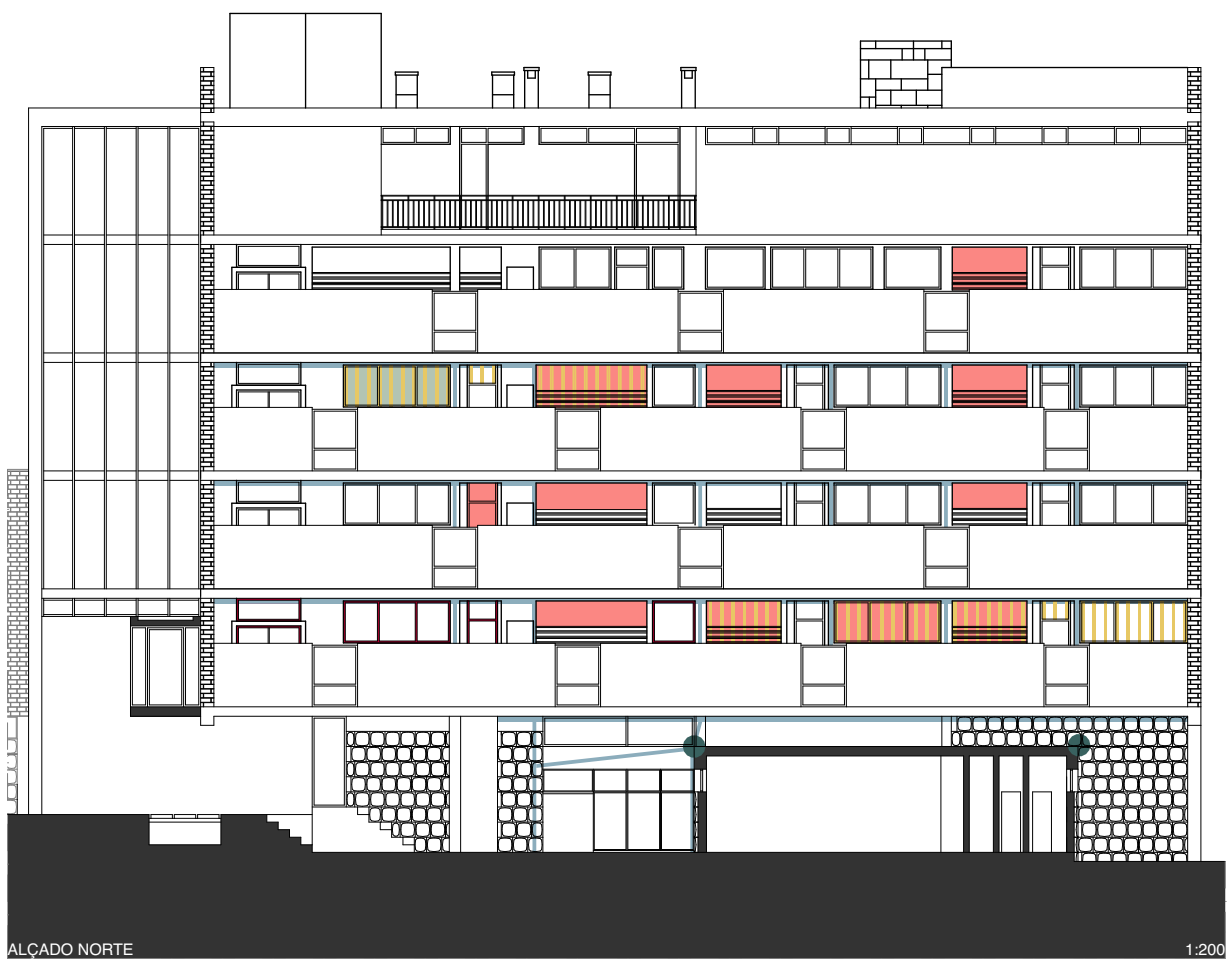
177

► **Manchas de humidade nos tetos rebocados**

No apartamento do último piso, verificam-se várias manchas de humidade nos tetos rebocados. Estas manchas de humidade parecem ser resultantes de infiltrações ocorridas através da cobertura do edifício, devido à degradação das telas de impermeabilização. As manchas concentram-se particularmente em zonas onde existe o prolongamento de elementos verticais para a cobertura, pelo que podem estar relacionadas também a degradação rufos metálicos nos remates destes elementos emergentes na cobertura. Entretanto, como já referido, devido a uma intervenção recente na cobertura do edifício pensa-se que foram resolvidas as causas para estes problemas.

No apartamento T1, também é possível observar algumas manchas de humidade nos tetos, junto à varanda. Este problema parece ser decorrente do fim de vida útil da tela de impermeabilização da varanda, que permite agora a penetração de humidade na laje.

Também devido à humidade presente nesta zona da laje ocorreu o descolamento de alguns tacos de madeira que revestem o pavimento do apartamento.



LEGENDA

- APLICAÇÃO DE TINTA IMPERMEABILIZANTE
- TUBAGENS E CABOS
- APARELHOS DE AR CONDICIONADO
- NOVO VOLUME DE APOIO AO COMÉRCIO
- CALEIRAS PARA RECOLHA DE ÁGUAS PLUVIAIS
- ALTERAÇÃO DA COR DAS CAIXILHARIAS
- ALTERAÇÃO DO REVESTIMENTO DE PASTILHA CERÂMICA
- MARQUISE
- ESTORES EXTERIORES
- INSERÇÃO/ALTERAÇÃO DE CAIXILHARIA
- GRADES

▲ 4.24 — Alçado Norte com
marcação das alterações observadas.

► **Degradação das caixilharias**

No interior do apartamento do último piso é ainda possível detetar degradação nas caixilharias, nomeadamente a nível de pintura, mas também em termos estruturais das mesmas, tendo sido implementado um apoio de madeira numa das caixilharias que se encontram num estado de maior fragilidade.

4.1.3 Alterações ao Edifício Original

179

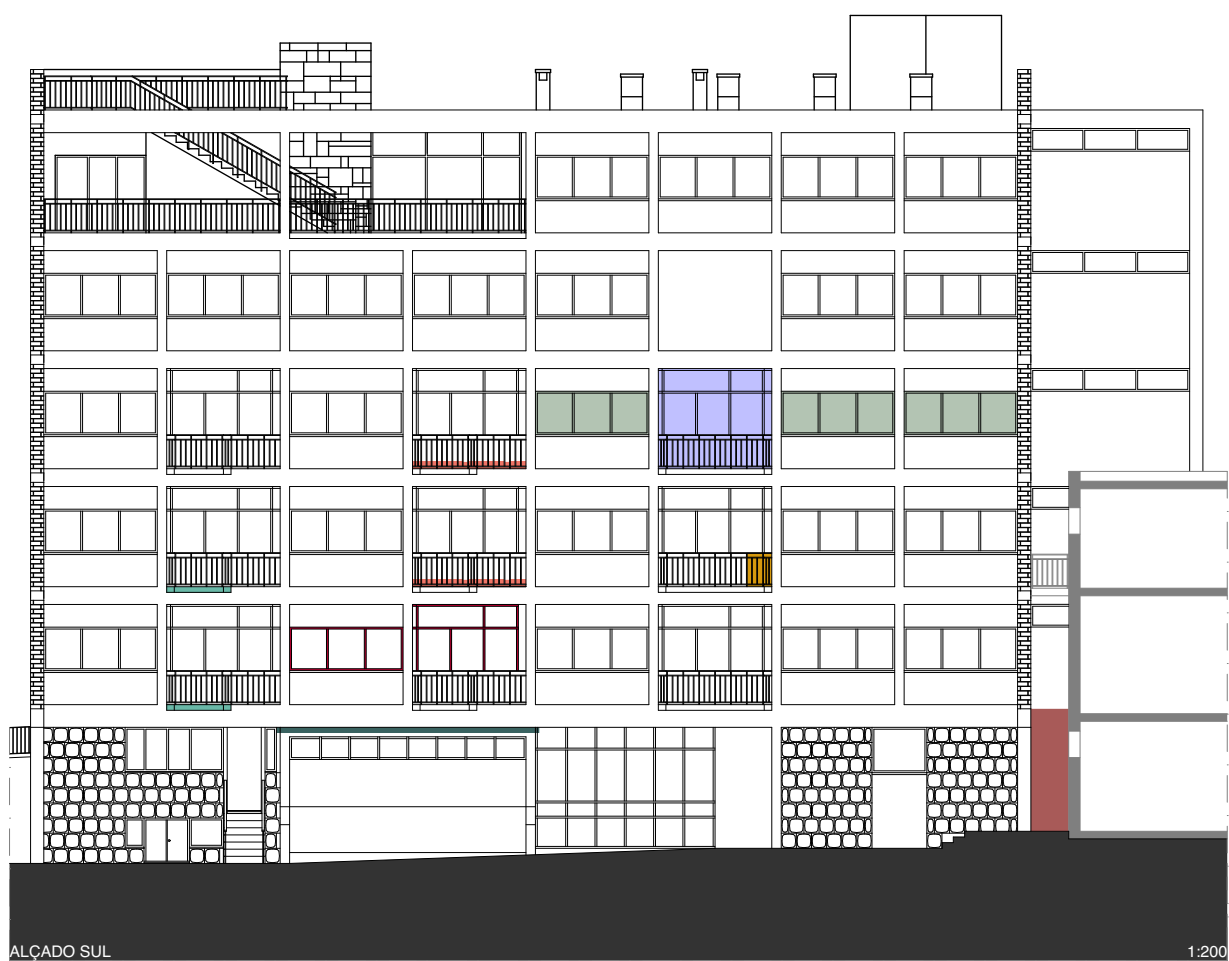
Foram feitas diversas alterações ao edifício desde a sua construção. A grande maioria destas alterações ocorreu com a inserção ou alteração de infra estruturas, que foram necessárias durante os seus praticamente 60 anos de utilização. Na generalidade, as alterações foram incorporadas pontualmente e de forma desordenada, prejudicando a imagem do edifício.

Inicialmente, o sistema de drenagem de águas pluviais da cobertura era feito através das coretes interiores. Talvez devido à falta de acessibilidade para manutenção, numa intervenção posterior, as águas pluviais passaram a ser drenadas por tubagens aplicadas no exterior, sendo visíveis nas galerias de distribuição e no 1º piso do edifício.

Também nestas galerias do edifício, junto ao teto, e no 1º piso observam-se cabos e tubagens de diversas infra estruturas que não foram previstas no projeto inicial, colocados de forma desordenada.

Foram inseridas caleiras e tubagens de condução de águas pluviais na cobertura do auditório, que inicialmente apresentava apenas um rufo no seu perímetro.

Ainda na fachada orientada a Norte, a maioria dos vãos das lavandarias foram fechados com caixilharias de alumínio. Algumas destas alterações mantiveram as grelhas metálicas originais, outras removeram este



LEGENDA

- APLICAÇÃO DE TINTA IMPERMEABILIZANTE
- TUBAGENS E CABOS
- APARELHOS DE AR CONDICIONADO
- NOVO VOLUME DE APOIO AO COMÉRCIO
- CALEIRAS PARA RECOLHA DE ÁGUAS PLUVIAIS
- ALTERAÇÃO DA COR DAS CAIXILHARIAS
- ALTERAÇÃO DO REVESTIMENTO DE PASTILHA CERÂMICA
- MARQUISE
- ESTORES EXTERIORES
- INSERÇÃO/ALTERAÇÃO DE CAIXILHARIA
- GRADES

▲ 4.25 — Alçado Sul com marcação das alterações observadas.

elemento. No 2º piso, num dos apartamentos, foi substituída a caixilharia de madeira do quarto por caixilharia de alumínio. Neste piso, a caixilharia de madeira de um dos apartamentos foi pintada de cor escura. Também aqui a porta da galeria já não é a original. No 3º piso, uma das portas de entrada foi substituída por uma porta de alumínio.

Foram colocadas grades de proteção nos vãos de dois apartamentos do 2º piso e nos vãos de um dos apartamentos do 4º piso. Neste apartamento do 4º piso é ainda possível verificar a inserção de estores exteriores na janela do quarto.

181

Nesta mesma habitação, na fachada orientada a sul foram colocados estores exteriores em todos os vãos, mais uma vez. A varanda também foi parcialmente encerrada, criando uma 'marquise'.

Na mesma fachada foram pintadas de cor escura as caixilharias de um dos apartamentos.

A pastilha cerâmica clara foi removida no topo da laje de duas varandas dos 2º e 3º pisos, sendo a zona depois pintada de verde claro.

Em pelo menos duas varandas, junto ao chão e até ao remate com a caixilharia, foi aplicada uma tinta impermeabilizante, que tenta aproximar-se da cor da tijoleira, para impedir a penetração de águas pluviais para a laje.

É também possível visualizar um aparelho de ar condicionado dentro de uma das varandas no 3º piso.

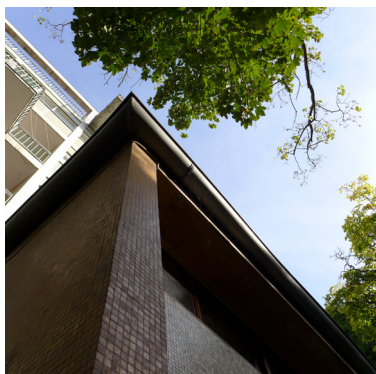
Foi feita uma ampliação ao primeiro volume de comércio para o pátio interior do edifício. Esta ampliação visava responder a novas necessidades do espaço comercial, como inserção de casas de banho. O novo volume foi



◀ 4.26, 4.27 e 4.28 — Tubagens de drenagem de águas pluviais, cabos e tubagens de diversas infraestruturas visíveis nas galerias e no 1º piso



◀ 4.29, 4.30 e 4.31 — Inserção de caleiras e tubagens de condução de águas pluviais na cobertura do auditório.



inserido atrás da caixa de escadas de acesso ao bloco de habitação, tendo sido bloqueados vários vãos orientados a sul, que antes permitiam a passagem de luz nos dois primeiros pisos da caixa de escadas. Este volume também é visível do pátio interior, e é revestido por pastilha cerâmica verde que tenta, sem conseguir, aproximar-se ao revestimento original do edifício aparecendo assim um corpo desajustado relativamente à sua envolvente.

Mais recentemente, como já foi referido, foi feita uma intervenção na cobertura do edifício. Nesta intervenção foi inserido isolamento térmico e substituídas as telas de impermeabilização. Não foi alterado o sistema de drenagem de águas pluviais, que continuam a ser conduzidas pelas mesmas tubagens visíveis nas galerias do edifício.

4.1.4 Desempenho Térmico e Acústico

Analisando a construção do edifício, a composição das paredes é semelhante em todas as habitações, tal como as caixilharias. As paredes exteriores viradas a Norte e a Sul são duplas de alvenaria com caixa de ar, revestidas a reboco no interior, e a pastilha cerâmica no exterior. Mesmo sem isolamento térmico, devido à presença de caixa de ar, estas possuem um coeficiente de transmissão térmico pouco elevado, de $1,25 \text{ W/m}^2\cdot\text{C}^5$, se tivermos em conta o valor máximo admitido pelo RCCTE⁶ nesta situação ($1.6 \text{ W/m}^2\cdot\text{C}$). As paredes exteriores localizadas a Nascente e a Poente, são também duplas, de alvenaria e tijolo maciço, sem caixa de ar e revestidas a reboco no interior. Ainda assim, devido à sua elevada espessura, o coeficiente de transmissão térmica é de $1.22 \text{ W/m}^2\cdot\text{C}$, valor ainda menor do que na

5 Este valor e os seguintes foram retirados de cálculos apresentados no seguinte trabalho: Silva, Joana Guerreiro [et al.]- Edifício Parnaso: Projecto de Reabilitação e Edifício de Habitação e Serviços. op.cit.

6 Regulamento do Comportamento Térmico dos Edifícios. Disponível em <http://www.rccte.com/ficheiros/rccte.pdf>. Decreto lei n.º 80/2006. Anexo IX. Relativamente aos valores admitidos pelo RCCTE, o Decreto-Lei n.º 53/2014, de 8 de abril estabelece um regime excecional e temporário a aplicar à reabilitação de edifícios ou de frações, cuja construção tenha sido concluída há pelo menos 30 anos sempre que se destinem ao uso habitacional. Os valores admitidos pelo RCCTE são mencionados apenas como referência para comparação com os valores calculados para o edifício.



◀ 4.32, 4.33 e 4.34 — Substituição da porta original por uma porta de alumínio e pintura dos caixilhos e porta de entrada de cor escura, diferente da original.



◀ 4.35, 4.36 e 4.37 — Inserção de caixilharias de alumínio nos vãos das lavandarias e colocação de grades.



situação anterior. O último piso do edifício seria o mais desfavorável em termos de eficiência térmica devido à laje de cobertura, revestida a reboco no interior, betão armado e finalizada com uma camada de forma e impermeabilização, sem qualquer isolamento térmico. Esta laje teria um coeficiente de transmissão térmica ascendente de $3,07 \text{ W/m}^2\cdot^\circ\text{C}$ e descendente de $2,53 \text{ W/m}^2\cdot^\circ\text{C}$, com um comportamento pouco eficiente se compararmos com os valores máximos admitidos pelo RCCTE de $1,00 \text{ W/m}^2\cdot^\circ\text{C}$. No entanto, devido à última intervenção na cobertura, foi inserido isolamento térmico, presumindo-se que o seu comportamento térmico tenha melhorado significativamente.

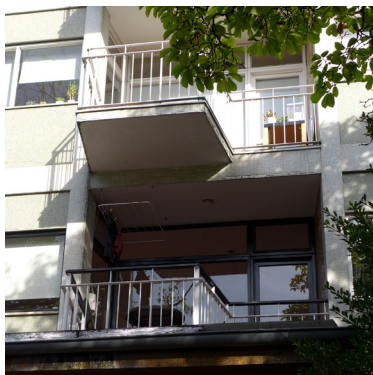
A caixilharia existente e a porta exterior não são bem vedadas e permitem a ventilação do interior das habitações mas também perdas de calor significativas. No entanto, a maioria das perdas parece ocorrer devido ao comportamento térmico do vidro simples, com um coeficiente de transmissão térmica de $3.9 \text{ W/m}^2\cdot^\circ\text{C}$, e que se encontra em grande parte da superfície de contacto com o exterior, nomeadamente na fachada orientada a Sul.

É também preciso ter em conta o fator da insolação, que contribui com os ganhos solares que, naturalmente, são maiores na fachada orientada a Sul. É nesta fachada que se encontra a maior superfície de vidro simples que permite a entrada de radiação solar no interior. No entanto, nesta fachada orientada a Sul também é preciso ter em conta o recuo da maior área de envidraçado em relação à fachada na zona das varandas, que oferecem proteção solar durante as horas mais quentes do dia e na estação mais quente devido à inclinação do sol.

Perante esta análise e depois de observar algumas das alterações feitas ao edifício por parte dos habitantes, como a inserção de elementos de sombreamento no interior e exterior das janelas e a instalação de ar condicionado, é possível compreender que existe algum desajuste relativamente às exigências atuais.



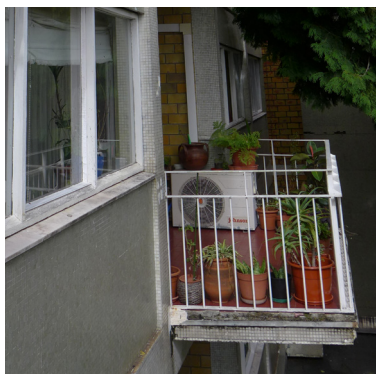
◀ 4.38 — Colocação de estores exteriores nas janelas e de uma ‘marquise’ na varanda



◀ 4.39 e 4.40 — Pintura dos caixilhos de cor escura, diferente da original.



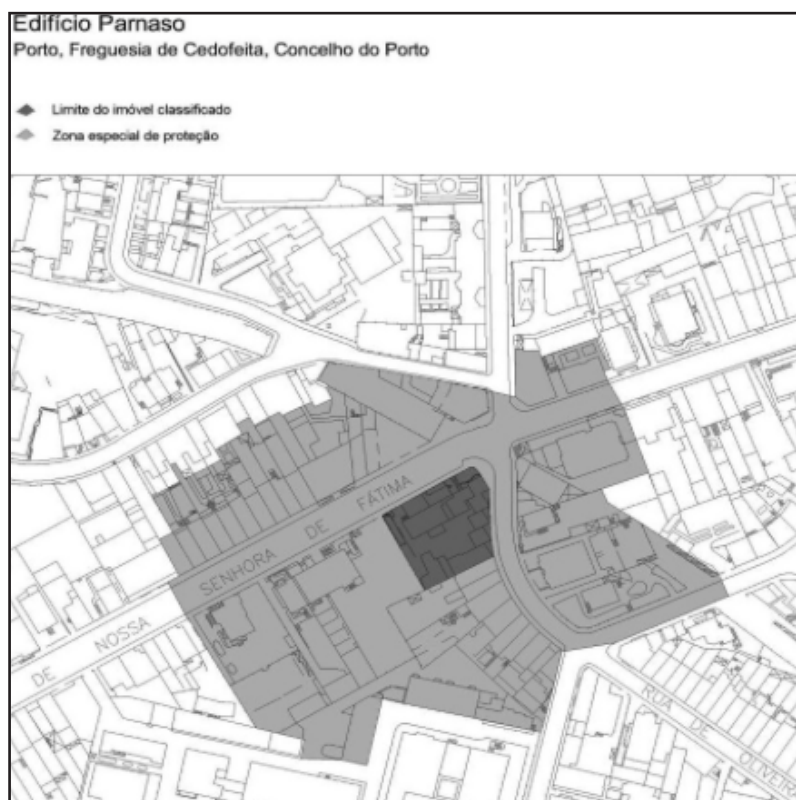
◀ 4.41 e 4.42 — Tinta impermeabilizante entre a caixilharia e o pavimento da varanda; remoção da pastilha cerâmica e posterior pintura com tinta de cor verde.



◀ 4.43 e 4.44 — Instalação de aparelho de ar condicionado; novo volume de apoio ao comércio, encaixado no edifício original.

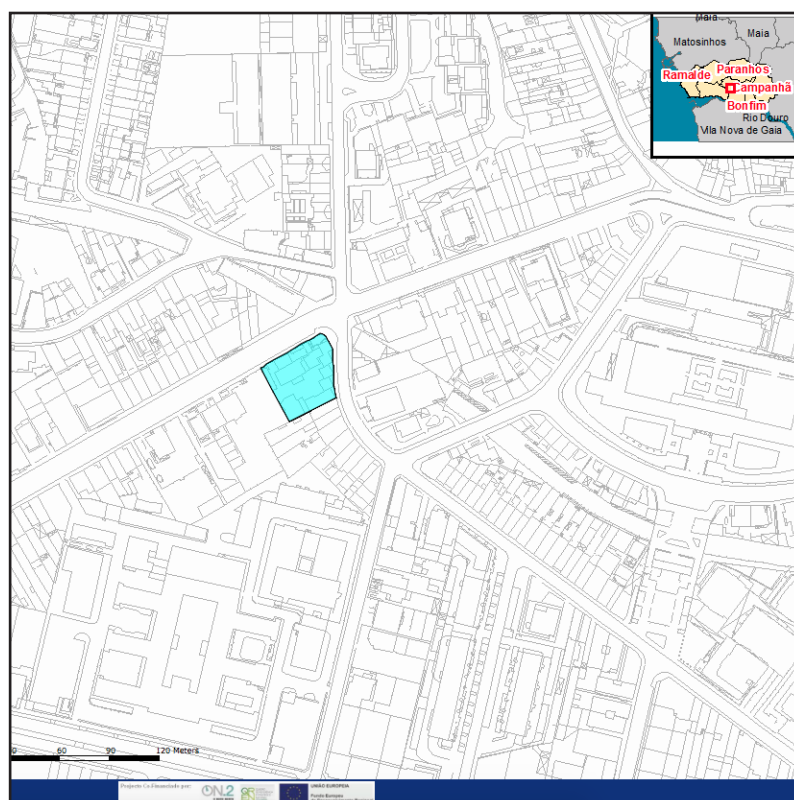
Relativamente ao desempenho acústico do edifício, a situação mais desfavorável verifica-se na fachada virada para a Rua Nossa Senhora de Fátima, nomeadamente nos pisos inferiores, devido ao ruído do trânsito. Uma das divisões orientada para esta rua, em todos os apartamentos tipo, é o quarto, zona de descanso. Nesta divisão, a parede dupla de alvenaria tem um índice de redução acústica de aproximadamente 50dB, mas a situação mais desfavorável ocorre novamente nas caixilharias, com um índice de redução acústica de apenas 20dB. Assim, o índice de isolamento sonoro a sons de condução aérea da divisória exterior, constituída pela parede dupla e pela caixilharia, é de aproximadamente 24dB, não cumprindo o valor mínimo presente no RRAE⁷ de 33dB. No entanto, também aqui é preciso ter conta que o edifício se encontra recuado em relação à rua; que existe a barreira física, ainda que parcial, da guarda da galeria; a barreira vegetal da árvore de grande porte que abrange grande parte do edifício; e o facto deste compartimento ser usado maioritariamente durante a noite, quando o ruído no exterior é muito menor do que aquele verificado durante o dia, devido à redução do fluxo de trânsito.

⁷ Regulamento dos Requisitos Acústicos dos Edifícios. Disponível em http://www.aiccopn.pt/upload/DL_962008.PDF



◀ 4.45 — Classificação do Edifício Parnaso no Diário da República.

► 4.46 — Edifício Parnaso na Carta do Património da Câmara Municipal do Porto.



4. INTERVENÇÃO NO BLOCO DE HABITAÇÃO

4.2 METODOLOGIA E CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

O Edifício Parnaso foi já classificado como Monumento de Interesse Público no dia 15 de Março de 2013: “A classificação do Edifício Parnaso reflete os critérios constantes do artigo 17.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, relativos ao carácter matricial do bem, ao génio do respetivo criador, ao seu valor estético, técnico e material intrínseco e à sua conceção arquitetónica e urbanística.”¹

189

Apesar desta classificação não existem regras específicas para a intervenção neste tipo de edifícios. Segundo a legislação, existe a obrigação de apresentar um relatório prévio em relação à intervenção, elaborado por técnicos qualificados, de acompanhamento pela administração do património cultural competente e ainda de entrega de um relatório final. A intervenção também deve obedecer a alguns princípios como o de prevenção, planeamento, fiscalização e informação.²

O edifício consta também na Carta do Património publicada pela Câmara Municipal do Porto, diretamente ligada ao Plano Diretor Municipal. Está também presente na Carta dos Bens Patrimoniais da cidade, que apesar de não ter força legal, fornece informação sobre todo o património da cidade.

Ainda antes da sua classificação, o Edifício Parnaso era já reconhecido como um marco na história da arquitetura portuguesa. É um edifício que representa uma época marcada pela mudança de linguagem na arquitetura, considerado revolucionário na altura da construção, quer em termos de composição, quer em termos construtivos.

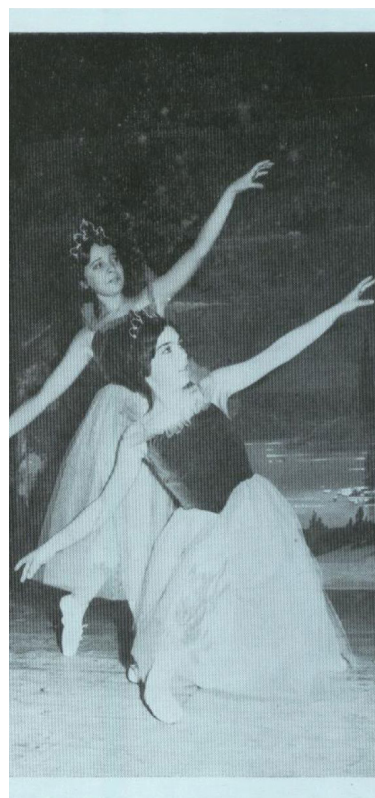
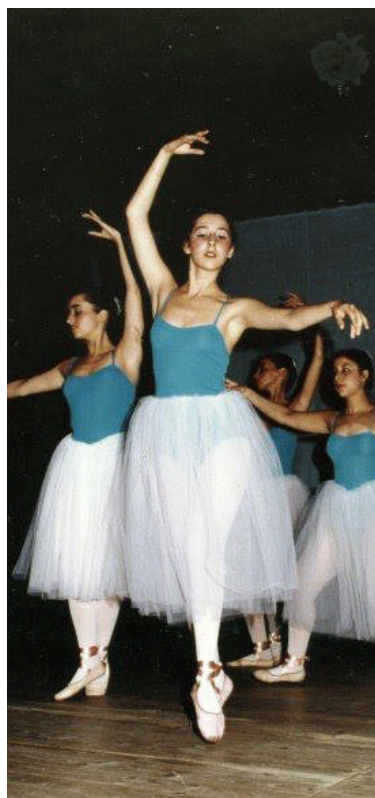
1 Diário da República, 2.ª série — N.º 53 — 15 de março de 2013. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2013/03/053000000/0951309514.pdf>.

2 Decreto-Lei n.º 140/2009 de 15 de Junho, Diário da República, 1.ª série — N.º 113 — 15 de Junho de 2009. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/2009/06/11300.pdf>.



▲ 4.47 e 4.48 — Fernando Correia de Oliveira no jardim do Edifício Parnaso; antigos alunos da Escola de Música e Dança no mesmo jardim.

► 4.49 e 4.50 — Antigas alunas de ballet da Escola de Música e de Dança Parnaso



É também um edifício reconhecido pela sua qualidade arquitetónica, e exemplar no que toca à implantação, rompendo com a implantação tradicional do gaveto, relacionando-se com a cidade à sua volta de forma inovadora e hábil.

Além disso, o Edifício Parnaso apresenta um elevado valor afetivo, quer por parte dos moradores e comerciantes, quer por parte dos antigos alunos da escola de música e dança que recordam o espaço com nostalgia.

191

Uma das questões fundamentais para a preservação do edifício, como referido atrás, é a questão do uso, pois previne o abandono e a ruína. Praticamente todo o Edifício Parnaso se encontra a desempenhar as funções de habitação e comércio para as quais foi projetado. No entanto, a Escola de Música e de Dança já não se encontra em funcionamento. Enquanto que o volume da 2ª fase da escola se encontra neste momento ocupado por um gabinete de arquitetura, a escola da 1ª fase de construção encontra-se devoluta. Considera-se fundamental que seja destinada uma função a este espaço. Ainda que não seja possível a previsão de uma função específica para este local, questão que está dependente de diversos fatores que vão além do âmbito da arquitetura. Só seria possível pensar numa estratégia de intervenção para este espaço depois de lhe ser destinada uma função específica. Por este motivo, nomeiam-se e procura-se dar resposta às patologias presentes neste local, mas não é considerada qualquer alteração para além da reparação destes problemas. Apesar disto, considera-se um espaço facilmente adequado a outras funções sem alterações significativas, nomeadamente se relacionadas com a cultura, por ser dotado de um auditório e de vários gabinetes de apoio.

Tal como muitos dos edifícios desta altura, devido à experimentação em termos construtivos e na escolha de materiais, são agora visíveis alguns problemas. O arquiteto José Carlos Loureiro exemplifica com a escolha do tijolo maciço, cujo vidrado se veio verificar ser de pobre qualidade com o



▲ 4.51 — Casa Museu Marta Ortigão
Sampaio e Edifício Parnaso

passar dos anos. Por ser uma material constituinte da parede, a sua reposição é quase impossível. Depois de perceber este problema, no edifício posterior e adjacente, a Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, que aparentemente usa o mesmo material, o arquiteto optou por usar este material com uma espessura mais reduzida em forma de revestimento, e com mais atenção à qualidade do vidrado.³

Muitos dos edifícios da época, devido à falta de reconhecimento do seu valor histórico e arquitetónico, foram já bastante alterados e descaraterizados. Por ser um edifício com reduzido número de proprietários, que parecem reconhecer a importância do edifício, o Parnaso encontra-se ainda num estado quase inalterado, sendo possível reconhecer-lhe autenticidade histórica em praticamente todos os elementos.

Pelos motivos acima referidos, a intervenção neste edifício deve ser respeitadora da sua identidade, procurando manter uma autenticidade da conceção e da forma, a autenticidade material, a autenticidade de implantação, bem a autenticidade do uso e da função (dos espaços e dos materiais / estruturas). Devem procurar-se soluções para as patologias encontradas, tentando identificar as suas causas para evitar o seu desenvolvimento futuro. Ao mesmo tempo, devem ser anuladas todas as alterações que contribuam para a descaraterização do edifício.

Estas alterações foram, normalmente, efetuadas para responder a necessidades que o projeto original não previu, por isso a sua anulação deve contemplar alternativas bem ponderadas, para que as alterações não se voltem a repetir de forma desordenada. Ao mesmo tempo, para manter o edifício em uso, é importante introduzir uma beneficiação geral, quer em termos de infra estruturas, quer em termos de conforto e segurança.

3 Entrevista ao Arquiteto José Carlos Loureiro, disponível no Anexo III deste trabalho

▼ 4.52 — Banco no pátio inglês
virado para a Rua Nossa Senhora de
Fátima



É importante ter em mente que o processo de intervenção pretende assegurar a salvaguarda do edifício para as próximas gerações, mantendo todos os elementos de valor cultural e arquitetónico, reutilizando ao máximo todos os elementos existentes, também por questões de sustentabilidade ambiental. O fator da reversibilidade da intervenção também deve ter sido em conta, sempre que possível. Todas as operações de intervenção efetuadas no edifício devem ser criteriosamente documentadas. A reversibilidade e o registo de documentação são fundamentais para facilitar intervenções futuras que possam vir a ser feitas.

Como referido, também é importante ter em conta valores intangíveis como valores históricos, mas também os valores sociais ou sentimentais associados ao edifício.

Por este motivos, a metodologia por trás do projeto de intervenção deve ter em conta o conhecimento histórico da época em que foi pensado o edifício, para compreender a conjuntura da época, as preocupações e ideias dos arquitetos e os recursos, quer teóricos, quer materiais, que tinha ao seu dispor na altura.

É também fundamental o conhecimentos dos conceitos, dos métodos e critérios de intervenção já discutidos e desenvolvidos que orientam a prática nesta área. Este estudo ajuda também a uma maior consciencialização das diferentes questões e problemáticas que podem ser levantadas nesta área, permitindo uma intervenção mais sensibilizada e adequada.

O estudo do objeto, neste caso do Edifício Parnaso, é indispensável quando se pensa intervir sobre o mesmo. É necessária uma pesquisa de documentos antigos, para compreender a conceção do projeto original. A análise da sua organização programática, da composição arquitetónica e da sua caracterização construtiva são fundamentais para um conhecimento



▲ 4.53 — Lago no pátio interior do
Edifício Parnaso

aprofundado no objeto em que se pretende intervir. Esta análise permite o reconhecimento dos diferentes valores associados ao edifício para uma intervenção sensibilizada e adequada.

A análise do estado atual do edifício torna-se necessária para traçar os objetivos e a estratégia de intervenção. Torna-se fundamental o levantamento de problemas e patologias associados quer a falhas de projeto, quer ao envelhecimento natural do edifício. É necessário analisar todas as alterações efetuadas para compreender as novas necessidades dos seus utentes. Ao mesmo tempo, para além da resposta aos problemas encontradas deve ser introduzida uma melhoria do desempenho de forma a responder às novas necessidades de conforto e de infra estruturas que o projeto original não previu, e introduzir soluções de modo a respeitar todos os valores materiais e intangíveis que caracterizam a identidade do edifício.

197

Também é importante definir uma estratégia de manutenção a ser feita depois da intervenção, para prevenir futura degradação do edifício.



◀ 4.54 — Alçado Poente do bloco de
habitação do Edifício Parnaso

4. INTERVENÇÃO NO BLOCO DE HABITAÇÃO

4.3 LINHAS DE INTERVENÇÃO

4.3.1 Resolução de Patologias

Uma das patologias que mais se destaca no Edifício Parnaso é, sem dúvida, a degradação do vidrado do tijolo maciço. Para além deste material estar presente em elementos marcantes do edifício, a própria cor destaca-se do conjunto de cores mais neutras. Mas, este é também o problema para qual é mais difícil encontrar uma solução adequada. Uma das soluções passa por colocar um novo revestimento, de aparência idêntica, com uma película vidrada de maior qualidade por cima do tijolo maciço atual. No entanto, esta solução parece ser completamente desajustada, pois teria grande impacto do desenho das fachadas, tornando os elementos onde é usado este material substancialmente mais espessos. Além disso, seria um caso flagrante de falta de autenticidade histórica e material. Visto que é impossível fazer uma nova ‘vidragem’ no local, a solução mais pertinente seria manter o material existente, intervindo de forma a garantir a função de impermeabilização e impedir a progressão da patologia. Poderia ser usado um produto do tipo impermeabilizante hidrófugo, como Rubson IN 2210 ou Sikagard700s. Este produto é invisível, impermeabilizando zonas porosas mas permitindo a sua respiração, ao mesmo tempo que previne a formação de colonizações biológicas. A desvantagem passa pela necessidade de constante manutenção, pois o produto perde a eficácia ao longo do tempo, dependendo das adversidades a que está sujeito. Naturalmente que esta solução deixaria a pátina presente neste material visível. Mas o objetivo de uma intervenção nunca deve passar por tornar o edifício antigo num edifício aparentemente novo. A pátina não deve ser anulada, deve ser discernível, por ser um sinal de passagem do tempo.

199

Outra patologia generalizada em todo o edifício é o destacamento de alguns dos revestimentos cerâmicos, nomeadamente da pastilha cerâmica clara. Tal como referido acima, uma das soluções poderia passar pela aplicação



▲ 4.55 — Tijolo maciço vidrado sem patologias



▲ 4.56 — Tijolo maciço vidrado com degradação da película vidrada



▲ 4.57 — Tijolo maciço vidrado depois de tentativa de reparação que pretendia eliminar a pátina. É evidente a perda cromática, de brilho e de textura.

de um novo revestimento, mas entende-se que esta seria uma intervenção pouco adequada pelos mesmos motivos acima indicados. Sugere-se, por isso, a remoção das pastilhas cerâmicas em risco de destacamento e a sua re-aplicação. As pastilhas retiradas poderiam ser reutilizadas após uma limpeza adequada. No entanto, para as pastilhas que estão já em falta, seria necessário o seu fabrico propositado, visto que já não são comercializadas/fabricadas. É certo que esta solução seria um caso da falta de autenticidade do novo material aplicado, mas considera-se justificável para garantir a uniformidade do revestimento. Percebe-se que esta sugestão acarreta elevados custos de mão de obra, bem como custos relacionados com a produção propositada deste material. Por este motivo, e com base nas reflexões de Cesari Brandi, poderiam preencher-se as zonas já sem revestimento com outro material de textura e cores semelhantes, impermeabilizante, que garantisse uniformidade quando observado de longe, mas que fosse discernível do material antigo, quando inspecionado em detalhe. Esta seria uma opção mais económica, por não exigir tanta mão de obra nem o fabrico de um material específico, e respeitaria a autenticidade histórica e material. Ao mesmo tempo, devido às características impermeabilizantes, conseguia impedir a progressão da patologia.

201

Foram detetadas infiltrações de humidade na zona da varanda, no interior das habitações. Como referido, esta patologia parece estar relacionada com o fim de vida útil da tela impermeabilizante. Foram colocadas, em algumas varandas, tintas impermeabilizantes com a intenção de resolver este problema. Devido ao desajuste destas alterações com o revestimento e com o caixilho, e à sua reduzida durabilidade, deve ser considerada outra solução. Poderia ser retirado todo o pavimento das varandas, e colocada uma nova tela de impermeabilização. No entanto, seria necessário substituir também as tijoleiras danificadas no processo de remoção. Outra opção seria a colocação desta nova tela sobre a tijoleira atual e um novo pavimento. No



◀ 4.58 — A cobertura do auditório facilita o acesso às galerias do 2º piso através da rua, devido à altura insuficiente da guarda. Por este motivo, os moradores sentem a necessidade de colocar grades de proteção nas janelas das habitações.

entanto, esta opção iria implicar um aumento da espessura da laje da varanda, perceptível na fachada do edifício.

As mesmas soluções acima apresentadas poderiam ser aplicadas na laje de cobertura do auditório, por se tratar do mesmo sistema de tijoleira sobre tela de impermeabilização. Aqui, teria que ser considerada também a inserção de uma nova camada de regularização, para permitir um escoamento eficaz de águas pluviais. Sugere-se também a remoção das caleiras instaladas no perímetro desta cobertura e a colocação de um rufo perimetral, tal como foi previsto inicialmente.

203

Os rufos de zinco das varandas deveriam ser também substituídos, para continuarem a garantir que as águas pluviais não sejam encaminhadas pelos tetos das varandas, provável causa das manchas de humidade presentes nos tetos das mesmas. Estes tetos revestidos a reboco devem ser pintados novamente, bem como todas as superfícies exteriores rebocadas.

Também devem ser tratados e pintados à cor original todos os elementos de madeira, inclusive corrimãos das varandas e caixilharias, cuja pintura se encontre deteriorada. No caso dos corrimãos, muitos deles já inexistentes, sugere-se o fabrico de elementos iguais aos originais, por uma questão de uniformidade. Devido ao estado de degradação de alguns caixilhos de madeira, nomeadamente no último piso, seria necessária a substituição de algumas peças de madeira mais fragilizadas.

Relativamente à corrosão de alguns elementos metálicos, a solução passa pela aplicação de uma nova pintura, após a aplicação de um primário anti-corrosivo.

▼ 4.59 — Porta de acesso à conduta
de lixos inutilizada na galeria.



▼ 4.60 — Porta de acesso à conduta
de lixos inutilizada no 1º piso



4.3.2 Alternativas às alterações existentes

Uma das alterações que mais prejudica a imagem do edifício é condução das águas pluviais da cobertura por tubagens expostas nas galerias. Na tentativa de minimizar esta alteração muitas das tubagens foram pintadas, de modo a ficarem mais camufladas. Pensa-se que esta alteração tenha sido feita por ineficiência ou problemas no sistema de drenagem original, que conduzia as águas por tubagens localizadas no interior das coretes não acessíveis para manutenção. Por este motivo, aquando a intervenção na cobertura de inserção de isolamento térmico e restituição de telas impermeabilizantes, deveria ter sido pensada uma alternativa ao atual sistema de drenagem de águas pluviais. Depois de uma análise ao edifício, verificou-se a existência de uma conduta de lixo, já inutilizada por razões de salubridade, que poderia receber a função de corete vertical. Apesar de ser necessária a alteração das pendentes da cobertura, existe a alternativa, de através desta conduta passar as tubagens de condução de águas pluviais, com acessibilidade em todos os pisos do edifício através de uma porta para cada galeria que permite a manutenção e resolução de eventuais problemas.

205

Também nas galerias de distribuição, é possível verificar a colocação de grades para segurança do interior das habitações. Mais uma vez, esta intervenção ocorreu de forma desordenada, com grades diferentes em cada habitação, que prejudicam a imagem do edifício. No entanto, esta situação é compreensível, principalmente no 2º piso, pelo acesso pouco dificultado à galeria através da cobertura do auditório. Por este motivo, é importante pensar em alternativas para garantir a segurança das habitações. Poderiam ser desenhadas grades iguais e discretas, para colocação em todas as janelas do 2º piso, de forma a garantir um resultado uniforme, que se enquadrasse na linguagem do edifício. Outra alternativa, seria um aumento da altura das guardas para a rua, na zona da cobertura do auditório, de modo a dificultar o acesso indevido a esta galeria.



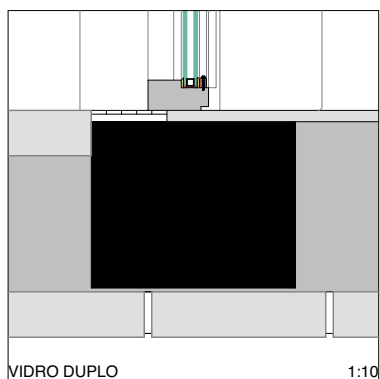
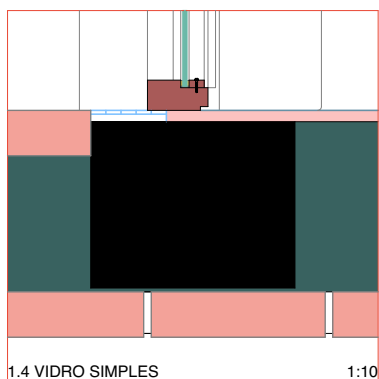
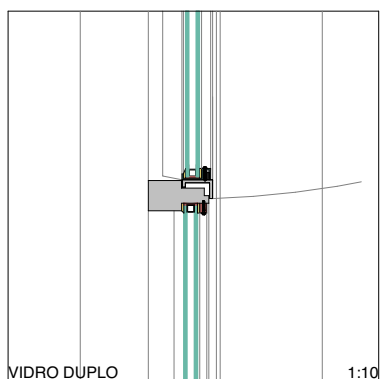
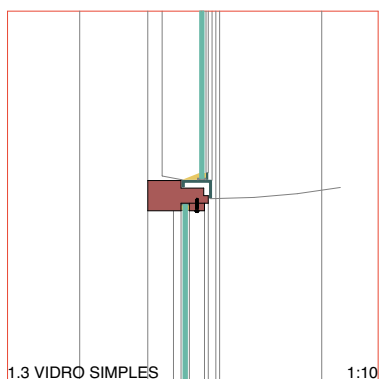
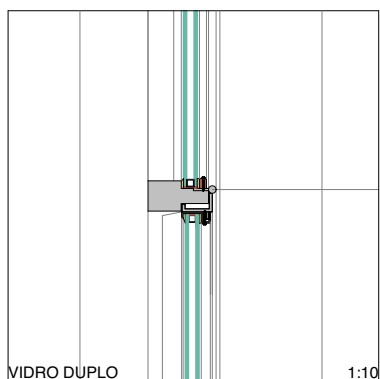
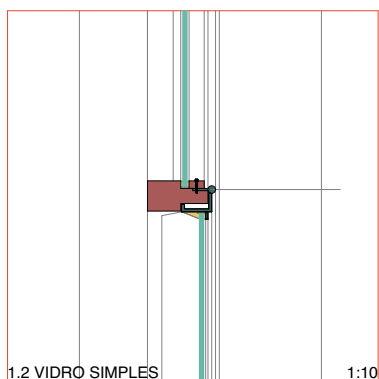
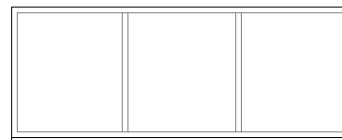
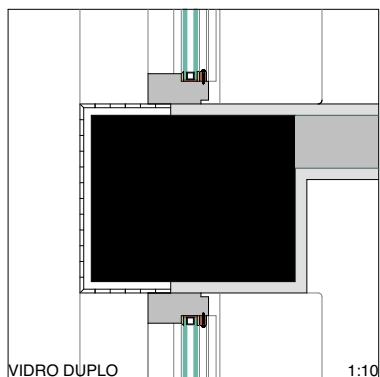
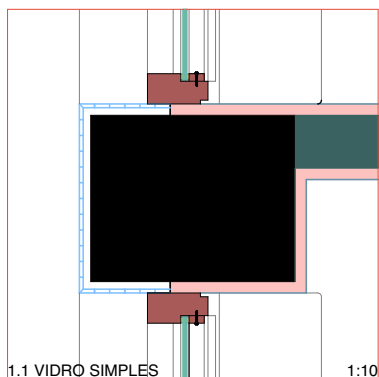
▲ 4.61 — Edifício Parnaso (data não especificada) ainda sem inserção de tubos de queda e infra estruturas nas galerias, sem alterações nos caixilhos e sem instalação de grades e estores exteriores

Relativamente à colocação de estores no exterior do edifício, considera-se que esta alteração, apesar de se localizar em apenas uma das habitações, não se coaduna com a linguagem arquitetónica dos alçados. Uma alternativa menos desfavorável para a imagem no edifício seria a colocação de estores interiores, como acontece um pouco por todo o edifício.

Alguns dos vãos da lavandaria foram encerrados, removendo ou não as grades originais. Esta alteração, encontrada pelos moradores para criar mais um espaço encerrado na habitação, como acontece recorrentemente noutros edifício com as ‘marquises’, não é a mais adequada. Isto porque transforma a cozinha numa divisão interior, levantando graves problemas de iluminação, ventilação e salubridade. Neste caso, pensa-se que a esta situação deveria ser revertida, sensibilizando os moradores das desvantagens desta zona se encontrar encerrada. Nos casos em que as grades originais foram removidas, por uma questão de uniformidade, a melhor solução passaria por fazer novas grades, com base no desenho das originais.

207

Encontram-se, nomeadamente junto ao teto das galerias, cabos e tubagens de infra estruturas diversas, que o projeto original não previa. Estes elementos, encontram-se de forma desorganizada, muitos deles já sem qualquer uso atual e por isso considera-se necessária a sua remoção. No entanto, como muitos destes elementos são agora necessários, devido às novas exigências, deveria ser feito um levantamento das suas funções. Depois do levantamento de funções necessárias, deveriam ser colocadas novas infra estruturas, modernizadas (e muitas vezes mais discretas) mas de modo uniforme e organizado. Poderia ser inserida uma simples conduta horizontal, que tivesse em conta a imagem do edifício, junto a teto ou, com menos impacto, junto ao chão das galerias.



4.62 — Hipótese de inserção de vidro duplo nas caixilharias existentes (consultar Anexo VII com pormenores de inserção de vidro duplo em todos os caixilhos tipo)

4.3.3 Melhoria do Conforto Térmico e Acústico

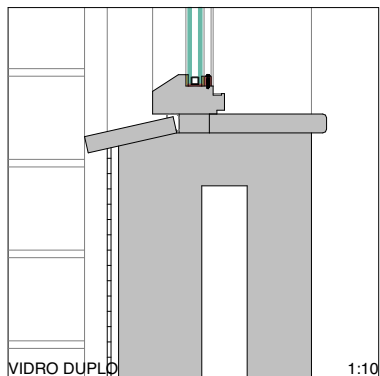
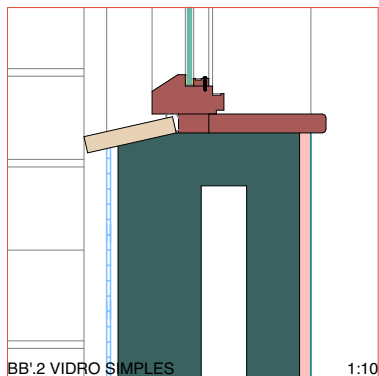
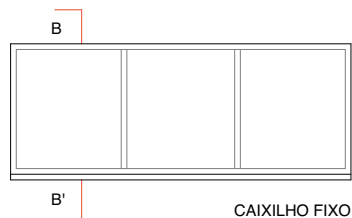
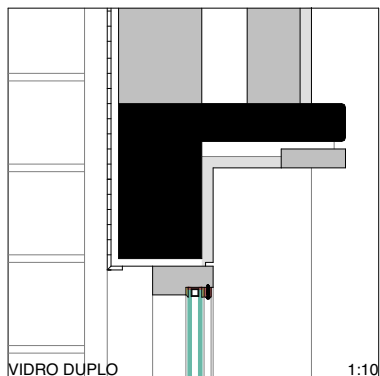
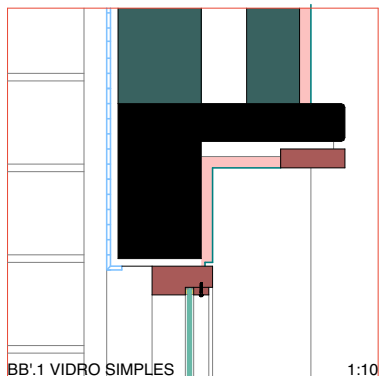
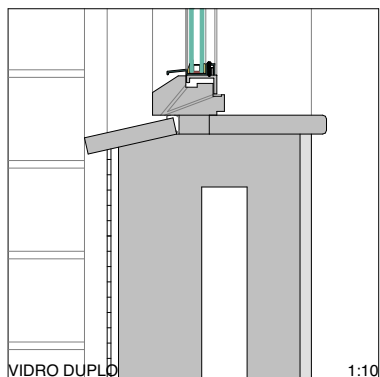
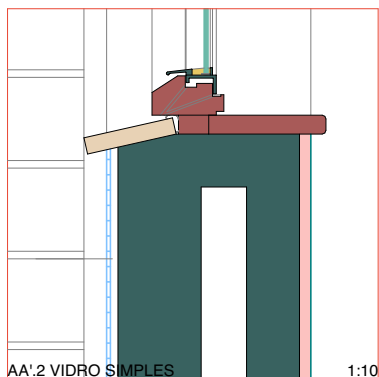
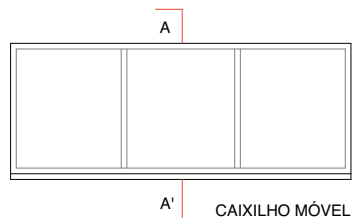
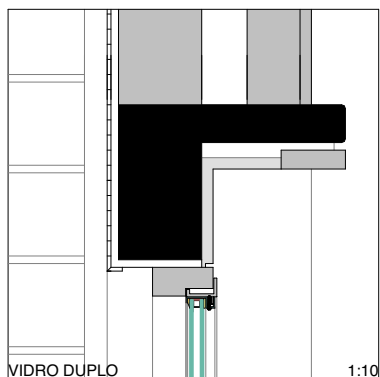
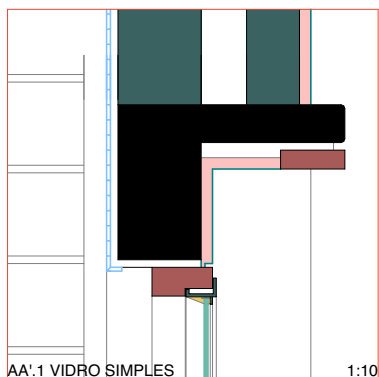
Muitas das alterações verificadas, como inserção de novas caixilharias em alumínio com vidro duplo e a presença de aparelhos de ar condicionado resultam da tentativa de aumento do conforto térmico e acústico. Estas melhorias devem ser pensadas durante o processo de intervenção, para propiciar a continuação do uso do edifício, sem que se recorram a alterações desajustadas.

209

Depois da análise do desempenho térmico e acústico do edifício, foi possível concluir que o elemento que mais contribui para a falta de conforto, quer térmico, quer acústico, são as caixilharias de vidro simples, sem vedação.

Não parece existir a necessidade de colocação de isolamentos térmicos, devido a comportamento relativamente eficaz em termos térmicos e acústicos de todos os paramentos existente. Além disso, a colocação de isolamento térmico no exterior prejudicaria significativamente a identidade do edifício. Já a sua colocação no interior, provocaria o aparecimento de pontes térmicas, onde se poderiam criar condensações de humidade. A cobertura do edifício seria o local com pior comportamento em termos térmicos e a necessidade de isolamento térmico era uma realidade, já resolvida com a mais recente intervenção no edifício.

Para um melhor comportamento das caixilharias, seria necessário garantir a colocação de elementos de calafetagem em torno de todos os aros móveis, devido à elevada permeabilidade ao ar que se verifica. Devido à redução de renovação de ar dentro das habitações, deve ser feita uma avaliação às habitações para determinar se é necessária a inserção de sistemas adicionais de ventilação.



4.63 — Hipótese de inserção de vidro duplo nas caixilharias existentes (consultar Anexo VII com pormenores de inserção de vidro duplo em todos os caixilhos tipo)

As caixilharias são de madeira pintada, mas possuem elementos móveis em ferro pintado. Nestas, o material que apresenta pior comportamento é o vidro simples. Por este motivo, sugere-se a sua substituição por vidro duplo, inserido nas caixilharias antigas. No entanto, é preciso ser feito um levantamento caso a caso, do estado da madeira e do ferro nas mesmas, e testar a sua resistência à colocação de um vidro duplo. Antes da aplicação de vidro duplo, as caixilharias em madeira e ferro devem ser recuperadas, e substituídos elementos sempre que necessário.

211

Como as caixilharias têm grande influência na imagem do edifício, o pormenor de inserção de vidro duplo deve ser bem pensado, de modo a manter uma expressão próxima à original. As modificações necessárias devem ser bem ponderadas e reduzidas ao mínimo, reutilizando os elementos da caixilharia existente sempre que possível¹.

1 Consultar Anexo VII: Pormenores de Hipótese de Inserção de Vidro Duplo nos Caixilhos (para todos os caixilhos tipo).





5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.01. Exposição Hóspede



▲ 5.02 — Edifício Parnaso (data não especificada)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Intervenção no Património Arquitetónico é um tema de constante atualidade. Para além do interesse em preservar edifícios com valor patrimonial e arquitetónico, o edificado também pode ser considerado como um recurso espalhado por todo o território a ter em conta numa altura de acentuada queda de recursos económicos e ecológicos.

215

A discussão para o reconhecimento do valor patrimonial em edifícios do período do Movimento Moderno é ainda recente. Apesar de terem sido conseguidos desenvolvimentos consideráveis neste sentido, muitos destas obras ainda estão numa situação desprotegida, tendo mais probabilidade de desaparecer ou de serem abusivamente intervencionadas, perdendo a sua identidade.

Depois da abordagem aos conceitos e reflexões sobre a Intervenção em Património Arquitetónico, e de questionar a especificidade da Intervenção em Património do período do Movimento Moderno, percebe-se que os cuidados a ter na intervenção neste património mais recente são os mesmos relativamente ao património mais antigo: cada caso é um caso, único e singular, cujas características justificam diferentes opções de intervenção.

Este património do período do Movimento Moderno trás, no entanto, novos desafios para a temática da intervenção, resultantes do uso de métodos contrutivos e materiais experimentais; de falhas de pormenorização; de incompatibilidade de materiais; da questão da difícil adaptação a novos usos; e da difícil aceitação da sua pátina.

Para uma intervenção adequada é fundamental o estudo aprofundado do edifício, da sua história e do contexto em que foi construído, de modo a perceber a sua identidade e valores inerentes.



5.03 - Edifício Parnaso fotografado
do jardim da Casa Museu Marta
Ortigão Sampaio

O Edifício Parnaso é um edifício caracterizado pela sua inovadora implantação, pela relação que estabelece com a cidade, pelo respeito e valorização da Natureza, pela composição arquitetónica e qualidade espacial, pela escolha de materiais e pela forma como consegue organizar um programa complexo.

Por ser um conjunto com alguma dimensão e complexidade, a questão da intervenção incidiu apenas no bloco de habitação do Edifício Parnaso. O estado atual do bloco de habitação não apresenta grandes modificações relativamente ao projeto original, pelo que conserva a sua identidade e os seus valores. No entanto, principalmente devido ao fim de vida útil dos diversos materiais construtivos, apresenta já várias patologias e problemas que sugerem a necessidade de uma intervenção. Também é de salientar que o edifício já não responde a algumas das atuais exigências de conforto e de infra estruturas. Facto que é visível nas alterações feitas pelos habitantes.

217

Assim, a necessária intervenção deve ter em conta a identidade do Edifício Parnaso, procurando manter a autenticidade histórica, material e arquitetónica. Deve procurar resolver as patologias existentes, evitando a sua progressão e reaparecimento, sem apagar a pátina. Ao mesmo tempo, é necessário responder às novas necessidades, procurando modernizar as infra estruturas e o seu conforto, para evitar novas alterações desqualificadas no futuro. Todas estas alterações devem ser documentadas e, se possível, terem um carácter reversível, de modo a facilitar intervenções futuras. Para que o resultado da intervenção perdure, é necessário sensibilizar para a manutenção regular qualificada de todo o conjunto.

- ▶ “A Intervenção no Património: Práticas de Conservação e Reabilitação”. Porto: FEUP, 2005.
- ▶ “Arquitectura do Movimento Moderno: Inventário Docomomo Ibérico”. [S.I.]: AAP, 1997.
- ▶ “Arquitectura Ibérica - Reabilitação”. 2007, vol. 19.
- ▶ “Arquitectura moderna portuguesa: 1920-1970”. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003.
- ▶ “Carta de Atenas (1931): Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos”. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeAtenas.pdf>.
- ▶ “Carta de Cracóvia (2000): Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído”. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf>.
- ▶ “Carta de Veneza (1964) : Sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e dos Sítios”. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>.
- ▶ “Carta do Património da Câmara Municipal do Porto”. Disponível em: <http://sigweb.cm-porto.pt/mipwebportal>.
- ▶ “Conferência de Nara: Conferência sobre Autenticidade em Relação à Conceção do Património Mundial”. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/documento-de-nara-sobre-a-autenticidade.pdf>.
- ▶ “Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX: Conferencia Internacional CAH20thC”. Documento de Madrid 2011: Ministerio de Cultura, 2011. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/00007533542d6151d5dd9>.
- ▶ “Diário da República, 1.ª série— N.º 113—15 de Junho de 2009”. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/2009/06/11300.pdf>.
- ▶ “Diário da República, I série-A — N.º 209 — 8 de Setembro de 2001”. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf1s/2001/09/209A00/58085829.pdf>.

BIBLIOGRAFIA

- ▶ “Diária da República, 2.ª série — N.º 53 — 15 de Março de 2013”. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2013/03/053000000/0951309514.pdf>.
- ▶ “Eindhoven Statement: Docomomo International, 1990”. Disponível em: http://www.docomomo.com/com/eindhoven_statement.htm.
- ▶ “Guia Técnico de Reabilitação Habitacional. Lisboa: INH, 2006. 2 volumes.
- ▶ “ICOMOS Seminar on 20th Heritage: 10-13 June 1996, Mexico City, Mexico”. ICOMOS, 1996. Disponível em: http://www.international.icomos.org/20th_heritage/mexico_1996.htm.
- ▶ “ICOMOS Seminar on 20th Heritage: 18-19 June 1995, Helsinki, Finland”. ICOMOS, 1995. Disponível em: http://www.international.icomos.org/20th_heritage/helsinki_1995.htm.
- ▶ “Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal: IAPXX”. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- ▶ “J. Carlos Loureiro: Arquitecto”. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012.
- ▶ “La Recéption de l’Architecture du Mouvement Moderne: image, usage, héritage = The Reception of Architecture of the Modern Movement: image, usage, heritage.” Saint-Étienne Université, 2005.
- ▶ “Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal”. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2014.
- ▶ “ODAM : Organização dos Arquitectos Modernos Porto - 1947-1952”. Porto: Edições ASA, 1972.
- ▶ “O património moderno e o arquitecto Nuno Portas” — Encontros com o património. TSF. Podcast. Disponível em: www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?content_id=918070&audio_id=1815499.
- ▶ “Património moderno” — Encontros com o património. TSF. Podcast. Disponível em: www.tsf.pt/Programas/programa.aspx?audio_id=915540&content_id=918070.

- ▶ “Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna”. Porto: Civilização Editora, 2001.
- ▶ “Portugal: Arquitectura do Século XX”. München: Prestel, 1997.
- ▶ “Portugal, Brasil, África, Urbanismo e Arquitectura: do Ecletismo ao Modernismo”. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013.
- ▶ “Regulamento das Características do Comportamento Térmico dos Edifícios”. Disponível em: <http://www.rccte.com/ficheiros/rccte.pdf>.
- ▶ “Regulamento dos Requisitos Acústicos dos Edifícios”. Disponível em: http://www.aiccopn.pt/upload/dl_962008.pdf.
- ▶ “Sanatorium Zonnestraal: The Histoy and Restoration of a Modern Monument”. Rotterdam: Nai Publishers, 2010.
- ▶ “Seminário DOCOMOMO - Reabilitação e Re-Uso da Arquitectura do Movimento Moderno, 2015”.
- ▶ “World Heritage Papers 5: Identification and Documentation of Modern Heritage”. UNESCO, 2003. Disponível em: <http://whc.unesco.org/document/6806>.
- ▶ Aguiar, José — “Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Património”. 1ª edição. Porto: FAUP Publicações, 2002.
- ▶ Aguiar, José — “Guião de Apoio à Reabilitação de Edifícios Habitacionais”. 7ª ed. Lisboa: LNEC, 2005.
- ▶ Almeida, Pedro Vieira de — “História da Arte em Portugal”. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. vol.14.
- ▶ Andrade, Sérgio — “Receio que a arquitectura se transforme numa monotonia”, Entrevista a José Carlos Loureiro. 2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/jornal/receio-que-a-arquitectura-se-transforme-numa-monotonia-27305883>.
- ▶ Appleton, João — “Reabilitação de Edifícios Antigos: Patologias e Tecnologias de Intervenção”. Amadora: Orion, 2003.
- ▶ Benévolo, Leonardo — “História da arquitectura moderna”. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- ▶ Capitel, Antón — “Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración”. 2ª ed. Madrid: Alianza, 2009.

- ▶ Carrilho, Marcos José — “Restauração de Obras Modernas e a Casa da Rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik. Arqutextos”. 2000. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/01.006/965.
- ▶ Carrilho, Marcos José — “A Restauração da Casa da Rua Santa Cruz”. Arqutextos. 2000. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.005/2100.
- ▶ Choay, Françoise — “Património e Mundialização”. 2ª ed. Licorne, 2005.
- ▶ Choay, Françoise — “A alegoria do património”. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ▶ Costa, Alexandre Alves — “Reconversões Contemporâneas e Equipamentos Culturais”. in “Equipamientos e Infraestructuras Culturales, 1925-1925: Actas Tercer Seminario DOCOMOMO Ibérico”. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, DOCOMOMO Ibérico, 2002.
- ▶ Dorfles, Gillo — “A Arquitectura Moderna”. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ▶ Escolano, Victor Pérez — “Ignasi de Solà-Morales i Rubió y la Cuestión Arquitectura e Patrimonio”. in “PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37”. Sevilla: Consejería de Cultura Junta de Andalucía.
- ▶ Fernandes, José Manuel — “Arquitectura Modernista em Portugal, 1890-1940”. 1ª ed. Lisboa: Grávida, 1993.
- ▶ Fernandez, Sérgio — “Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974”. 2ª edição. Porto: FAUP Publicações, 1988.
- ▶ Frampton, Kenneth — “Modern Architecture: A Critical History”. 2ª edição. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- ▶ Gonçalves, José Fernando — “Ser ou Não Ser Moderno: Considerações Sobre Arquitectura Modernista Portuguesa”. Coimbra: Edarq, 2002.
- ▶ Goodwin, Philip L. — “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942”. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- ▶ Jonge, Wessel de — “Three Modern Preservation Cases”. 2004. Disponível em: www.wesseldejonge.nl/media/downloads/Three%20Modern%20Preservation%20Cases_research%20ENG.pdf.

- ▶ Lacerda, Manuel — “Um Futuro para o Património Moderno”. in “Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970”. op.cit.
- ▶ Lôbo, Margarida Souza — “Planos de Urbanização: A Época de Duarte Pacheco”. Porto: FAUP Publicações, 1995.
- ▶ Loureiro, José Carlos — “O Azulejo: Possibilidades da sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa”. Porto: Imprensa Portuguesa, 1962.
- ▶ Loureiro, José Carlos — “40 anos de arquitectura 1950-1990: um gabinete do Porto / J. Carlos Loureiro, L. Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro”. Porto: Árvore, 1992.
- ▶ Loureiro, Luís Pinheiro; Costa, Nuno Brandão — “J. Carlos Loureiro: Colecção Arquitectos Portugueses - série 2”. Vila do Conde: Verso da História, 2013. vol.10.
- ▶ Markgraf, Monika — “Conservation and Preservation of the Bauhaus Building in Dessau” 2006. Disponível em: http://www.international.icomos.org/risk/2007/pdf/Soviet_Heritage_26_IV-2_Markgraf.pdf.
- ▶ Milheiro, Ana Vaz — “A Tradição em Brazil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal”. in “Portugal, Brasil, África, Urbanismo e Arquitectura: do Ecletismo ao Modernismo”. op.cit.
- ▶ Montaner, Josep Maria — “A Modernidade Superada: Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX”. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ▶ Montaner, Josep Maria — “Depois do Movimento Moderno: Arquitectura da Segunda Metade do Século XX”. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ▶ Pereira, Nuno Teotónio — “Nos 60 anos do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura”. 2008. Disponível em: <http://infohabitar.blogspot.pt/2008/07/nota-prvia-do-editor-editam-se-em.html>.
- ▶ Portas, Nuno — “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: Uma Interpretação” in “Zevi, Bruno — História da arquitectura moderna”. op.cit.

- ▶ Portas, Nuno — “A Arquitectura da Habitação no Século XX Português”. in Becker, Annette; Tostões, Ana; Wang, Wilfried, org. — “Portugal : Arquitectura do Século XX”. München: Prestel, 1997.
- ▶ Portas, Nuno — “Arquitecturas: História, Crítica, Ensino e Profissão”. Porto: Faup Publicações, 2005.
- ▶ Ruskin, John - “The Seven Lamps of Architecture”. New York: John Wiley, 1849. Disponível em: <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/Ruskin,%20John%20The%20Seven%20Lamps%20of%20Architecture%201849.pdf>.
- ▶ Salema, Isabel — “Edifício Parnaso, um Exemplo da Arquitectura Moderna do Porto, Foi Classificado”. Disponível em: <http://www.p3.publico.pt/cultura/arquitectura/7101/edificio-parناسо-um-exemplo-da-arquitectura-moderna-do-porto-foi-classific>.
- ▶ Silva, Joana Guerreiro [et al.] — “Edifício Parnaso: Projecto de Reabilitação e Edifício de Habitação e Serviços”. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2009/2010.
- ▶ Solà-Morales, Ignasi de — “Del contraste ala analogia: Transformaciones en la Concepción de la Intervención Arquitectónica (1984)”. In “PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37”. op.cit.
- ▶ Solà-Morales, Ignasi de — “Teorías de la Intervención Arquitectónica (1982)”. in “PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº37”. op.cit.
- ▶ Távora, Fernando — “O Problema da Casa Portuguesa”. in “Semanário ALÉO”. 1947.
- ▶ Tomé, Miguel — “Património e Restauro em Portugal: 1920-1995”. 1ª edição. Porto: Faup Publicações, 2002.
- ▶ Viollet-le-Duc — “Le dictionnaire d’architecture / relevés et observations par Philippe Boudon et Philippe Deshayes”. Liège: Pierre Mardaga, 1979.
- ▶ Zevi, Bruno — “História da Arquitectura Moderna”. [S.I.]: Arcádia, 1973.

- ▶ 1.01 — http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/678
- ▶ 1.02 — <http://www.fromoldbooks.org/Doree-London/pages/176-Dudley-Street-Seven-Dials/>
- ▶ 1.03 — <http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2013/marville.html>
- ▶ 1.04 — http://www.reddit.com/r/gifs/related/272bk4/the_eiffel_tower_time_lapse_18871889
- ▶ 1.05 — <http://hasxx.blogspot.com.es/2012/03/casa-de-la-rue-franklin-n-25-bis.html>
- ▶ 1.06 — <http://artnarchitecturelove.tumblr.com>
- ▶ 1.07 — https://en.wikipedia.org/wiki/Home_Insurance_Building#/media/File:Home_Insurance_Building.jpg
- ▶ 1.08 — <https://arthistorygalore.files.wordpress.com/2011/03/robie-house-by-flw.jpg>
- ▶ 1.09 — <http://architectuul.com/architecture/aeg-am-humboldthain>
- ▶ 1.10 — <http://www.cpp.edu/~aehacker/arc363/21-40/originals/13823.jpg>
- ▶ 1.11 — <http://lisathatcher.com/2012/07/01/piet-mondrian-line-over-form/>
- ▶ 1.12 — <https://classconnection.s3.amazonaws.com/608/flashcards/1179608/png/11334519329178.png> <https://portraiturehistory.files.wordpress.com/2015/05/bauhaus-weimar2.jpg>
- ▶ 1.13 — http://www.gardenvisit.com/uploads/image/image/227/2272/de_stijl_original.jpg
- ▶ 1.14 — <https://www.flickr.com/photos/gcn/8366857889/sizes/k/>
- ▶ 1.15 — <https://www.flickr.com/photos/stevenbos/4570640660>
- ▶ 1.16 — <http://arttattler.com/archivechaosandclassicis.html>
- ▶ 1.17 — <http://hasxx.blogspot.pt/2012/05/pabellon-de-alemania-en-la-expo-de.html>

REFERÊNCIAS DE FIGURAS

- ▶ 1.18 — <http://openbuildings.com/buildings/weissenhof-estate-profile-28810>
- ▶ 1.19 — <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/9d/4b/ce/9d4bceec2c17f3b9e8af62dce8d5b3dd.jpg>
- ▶ 1.20 — http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=9&itemSort=en-en_sort_string1&itemCount=29&sysParentName=Home&sysParentId=11
- ▶ 1.21 — http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_791.jpg?r=0
- ▶ 1.22 — http://www.christies.com/lotfinderimages/d54043/le_corbusier_lesprit_nouveau_revue_internationale_desthetique_numero_3_d5404335h.jpg e <http://cache2.artprintimages.com/lrg/53/5389/URLJG00Z.jpg>
- ▶ 1.23 — <http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Internationaal/>
- ▶ 1.24 — <http://areeweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/026/1/047.jpg>
- ▶ 1.25 — <http://yoursporto.com/pt/visitar-porto/arquitecturas-unicas-do-porto-as-ilhas/>
- ▶ 1.26 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/05/o-porto-ha-cem-anos-2.html>
- ▶ 1.27 — <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223376980G9tRH8gg4Lc58CZ0.pdf>
- ▶ 1.28 — <http://restosdecolecao.blogspot.pt/2014/12/predios-antigos-de-lisboa-5.html>
- ▶ 1.29 — <http://fims.up.pt/index.php?cat=1>
- ▶ 1.30 — <http://restosdecolecao.blogspot.pt/2011/06/cine-teatro-capitolio.html>
- ▶ 1.31 — <http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/cache/cf/1f/cf1fda7115e4a32dc17ef09261fd3350.jpg>
- ▶ 1.32 — http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/09/os-planos-para-o-porto-dos-almadas-aos_28.html
- ▶ 1.33 — http://4.fotos.web.sapo.io/i/Nc6012871/1228457_6fHtn.jpeg

- ▶ 1.34 — Bártolo, José. “Cassiano Branco: Colecção Architectos Portugueses - série 1”. Vila do Conde: Quidnovi 2011 p.20
- ▶ 1.35 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.36 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.37 — <http://bejayarrabaldes.blogspot.pt/2012/07/beja-fora-de-muralhas-anos-40-seculo-xx.html>
- ▶ 1.38 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.39 — http://luiscarmelo.blogspot.pt/2005_09_01_archive.html
- ▶ 1.40 — Lino, Raul. “Casas Portuguesas”. Lisboa: Edições Cotovia, 1992
- ▶ 1.41 — <http://ditaduras.no.sapo.pt/portugal/images/salazar03.jpg>
- ▶ 1.42 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/12/os-bairros-sociais-no-porto-iii.html>
- ▶ 1.43 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/12/os-bairros-sociais-no-porto-iii.html>
- ▶ 1.44 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.45 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.46 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/11/os-planos-para-o-porto-dos-almadas-aos.html>
- ▶ 1.47 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/11/os-planos-para-o-porto-dos-almadas-aos.html>
- ▶ 1.48 — http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/11/os-planos-para-o-porto-dos-almadas-aos_25.html
- ▶ 1.49 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.50 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.51 — <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=exposição+mundo+português>
- ▶ 1.52 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.53 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.54 — http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Arquitetos/bairro_estacas_0001_m_2.jpg

- ▶ 1.55 — Rosa, Edite Maria Figueiredo; “ODAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva”. Barcelona: Escuela Tecnica Superior de Arquitectura, 2005.
- ▶ 1.56 — Goodwin, Philip L. — “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942”. New York: The Museum of Modern Art, 1943. p.191
- ▶ 1.57 — <http://www.revistacasacariri.com.br/index.php/lista-de-postagens/62-o-classico-e-o-inedito-de-niemeyer>
- ▶ 1.58 — Goodwin, Philip L. — “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942”. op.cit. p.89
- ▶ 1.59 — <https://architizercdn.s3.amazonaws.com/thumbnails-PRODUCTION/80/fe/80fe537dc19cda7b70d643527515f575.jpg>
- ▶ 1.60 — <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=02969.033.010>
- ▶ 1.61 — “ODAM : Organização dos Arquitectos Modernos Porto - 1947-1952”. Porto: Edições ASA, 1972.
- ▶ 1.62 — <http://cdn2.peterharrington.co.uk/wp-content/uploads/2012/09/49970-223x352.jpg>
- ▶ 1.63 — Goodwin, Philip L. — “Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942”. op.cit. p.56-57
- ▶ 1.64 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.65 — <https://www.flickr.com/photos/biblarte/>
- ▶ 1.66 — Magri, Lucio; Tavares, José Luís — “Arménio Losa e Cassiano Branco: Colecção Arquitectos Portugueses - série 1”. Vila do Conde: Quidnovi, 2011. vol.13. p.26
- ▶ 1.67 — https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edif%C3%ADcio_Soares_%26_Irmão.jpg
- ▶ 1.68 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/01/os-bairros-sociais-no-porto-iv.html>
- ▶ 1.69 — <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/01/os-bairros-sociais-no-porto-iv.html>
- ▶ 2.01 — http://41.media.tumblr.com/1b596417fa33ca9d7c8a5291ae710d59/tumblr_moanizwlTn1rajbfbo1_1280.jpg

- ▶ 2.02 — https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Ruins_of_St_Mark's_Campanile.jpg
- ▶ 2.03 — <http://fotodujour.com/st-marks-campanile-basilica/>
- ▶ 2.04 — <https://caterinabona.files.wordpress.com/2012/06/patrimonio-da-conservare2.jpg>
- ▶ 2.05 — Choay, Françoise — “A Alegoria do Património”. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. p.161
- ▶ 2.06 — <http://www.designboom.com/architecture/rem-koolhaas-oma-cronocaos-preservation-tour>
- ▶ 2.07 — https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91La_cite_de_carcassonne_Figure_12.png
- ▶ 2.08 — Choay, Françoise — “A Alegoria do Património”. op.cit. p.171
- ▶ 2.09 — <http://www.designboom.com/architecture/rem-koolhaas-on-preservation-festarch-2011>
- ▶ 2.10 — <https://flic.kr/p/ogjgqy>
- ▶ 2.11 — Choay, Françoise — “A Alegoria do Património”. op.cit. p.174
- ▶ 2.12 — <http://www.ateliearterestauracao.com.br/restauracao-da-basilica-de-assis-italia-exemplo-a-ser-admirado>
- ▶ 2.13 — <https://caterinabona.files.wordpress.com/2012/06/patrimonio-da-conservare2.jpg>
- ▶ 2.14 — <https://geolocation.ws/v/P/62535539/lyon-la-sucire-nouveau-quartier-la/en>
- ▶ 2.15 — <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VfhymXg6EfQ>
- ▶ 2.16 — https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Reichstag_mit_Wiese2.jpg
- ▶ 2.17 — <https://flic.kr/p/6RViVf>
- ▶ 2.18 — http://st-ar.nl/wp-content/uploads/STAR_natalini_05.jpg
- ▶ 2.19 — <http://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>

- ▶ 2.20 — <http://www.designboom.com/architecture/rem-koolhaas-oma-cronocaos-preservation-tour-part-three>
- ▶ 2.21 — <http://plusarchitekt.tumblr.com/post/79870048447/le-corbusiers-villa-savoye-lying-in-ruins-in>
- ▶ 2.22 — <http://plusarchitekt.tumblr.com/post/79870048447/le-corbusiers-villa-savoye-lying-in-ruins-in>
- ▶ 2.23 — http://www.ville-poissy.fr/uploads/pics/villa_savoie2_01.jpg 229
- ▶ 2.24 — <https://www.flickr.com/photos/pauljw/5255085015>
- ▶ 2.25 — <http://www.refdag.nl/oud/foto/010612binfo02.jpg>
- ▶ 2.26 — http://archpaper.com/uploads/image/zonnestraal_sanatorium_06.jpg
- ▶ 2.27 — https://c2.staticflickr.com/6/5557/14703821150_83a3939fb0.jpg
- ▶ 2.28 — <https://www.youtube.com/watch?v=hZsG1tEGHAo>
- ▶ 2.29 — <http://actu.epfl.ch/news/the-historical-value-of-pre-fabricated-buildings/>
- ▶ 2.30 — www.flickr.com/photos/d_brown/864131080
- ▶ 2.31 — <https://www.youtube.com/watch?v=hZsG1tEGHAo>
- ▶ 2.32 — <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/BauhausType.jpg>
- ▶ 3.01 — Processo de Licenciamento com o Registo nº1775/55 do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto
- ▶ 3.02 — “J. Carlos Loureiro: Arquitecto”. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012. p.272
- ▶ 3.03 — IDEM. p.28
- ▶ 3.04 — IDEM. p.29
- ▶ 3.05 — IDEM. p.28
- ▶ 3.06 — IDEM. p.35
- ▶ 3.07 — IDEM. p.33
- ▶ 3.08 — Loureiro, Luís Pinheiro; Costa, Nuno Brandão — “J. Carlos Loureiro: Coleção Arquitectos Portugueses - série 2”. Vila do Conde: Verso da História, 2013. vol.10 p.37

- ▶ 3.09 — IDEM. p.14
- ▶ 3.10 — Arquivo Pessoal do Arquiteto José Carlos Loureiro
- ▶ 3.11 — IDEM
- ▶ 3.12 a 3.21 — Processo de Licenciamento com o Registo nº1775/55 do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto
- ▶ 3.22 — Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.
Disponível em: em <http://gisaweb.cm-porto.pt>
- ▶ 3.23 — Processo de Licenciamento com o Registo nº1775/55 do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto
- ▶ 3.24 — IDEM
- ▶ 4.14 — Silva, Joana Guerreiro [et al.] — “Edifício Parnaso: Projecto de Reabilitação e Edifício de Habitação e Serviços”. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2009/2010.
- ▶ 4.21 — Hóspede, Ensaio Cultural. Disponível em: <https://www.facebook.com/hospedeensaiocuratorial>
- ▶ 4.22 — IDEM
- ▶ 4.45 — “Diário da República, 2.ª série — N.º 53 — 15 de Março de 2013”. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2013/03/053000000/0951309514.pdf>.
- ▶ 4.46 — “Carta do Património da Câmara Municipal do Porto”. Disponível em: <http://sigweb.cm-porto.pt/mipwebportal>.
- ▶ 4.47 — Figura retirada de um vídeo cedido por Daniel Oliveira
- ▶ 4.48 — Grupo de antigos alunos da Escola de Música e Dança Parnaso. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/504010126290588/>
- ▶ 4.49 — IDEM
- ▶ 4.50 — Hóspede, Ensaio Cultural. Disponível em: <https://www.facebook.com/hospedeensaiocuratorial>
- ▶ 4.61 — Arquivo Pessoal do Arquiteto José Carlos Loureiro
- ▶ 5.01 — Hóspede, Ensaio Cultural. Disponível em: <https://www.facebook.com/hospedeensaiocuratorial>
- ▶ 5.02 — Arquivo Pessoal do Arquiteto José Carlos Loureiro

- ▶ 3.25 a 3.27, 3.30 a 3.40, 3.47 a 3.50, 4.03, 4.04, 4.24, 4.25, 4.62, 4.53 —
Desenhos da autora, com base em desenhos .cad cedidos pela arquiteta Joana Guerreiro Silva, nos desenhos encontrados no Processo de Licenciamento com o Registo nº1775/55 do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto e em levantamentos no local
- ▶ 3.28, 3.29, 3.41 a 3.46, 4.02, 4.05 a 4.13, 4.15 a 4.20, 4.23, 4.26 a 4.44, 4.51 a 4.60, 5.03 — Fotografias da autora

231

As figuras foram tratadas e dimensionadas pela autora.

Todos os desenhos em anexo foram feitos com base em desenhos .cad cedidos pela arquiteta Joana Guerreiro Silva, nos desenhos encontrados no Processo de Licenciamento com o Registo nº1775/55 do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto e em levantamentos no local.

Todas as fotografias em anexo são da autora.

ANEXOS

ANEXO I

CRONOLOGIA DO PROCESSO DE LICENCIAMENTO COM O REGISTO Nº1775/55*

*Processo de Licenciamento com o Registo nº1775 de 26 de Janeiro de 1955, com Licença nº687 de 14 de Novembro de 1955

28/Julho/1954 — Fornecimento da Planta Topográfica nº4196 pelos Serviços de Urbanização e Expropriações da Câmara Municipal do Porto;

12/Janeiro/1955 — Requerimento de Fernando Correia de Oliveira que deu início ao licenciamento do processo com registo nº1775/55;

primeira fase

25/Janeiro/1955 — Memória Descritiva, Planta Topográfica (1:5000), Planta do 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º pisos, Planta de Cobertura (1:100), Corte AB (1:100) e Alçados (1:100);

9/Fevereiro/1955 — Aditamento de Fernando Correia de Oliveira, resposta ao pedido de 2 alçados 1:50 e uma fotografia do local;

11/Março/1955 — Aditamento de Fernando Correia de Oliveira, inclui duas plantas topográficas, uma perspetiva e uma memória justificativa. Este aditamento, por iniciativa do arquiteto, apresenta duas hipóteses de implantação na Rua Oliveira Monteiro;

20/Abril/1955 — Aditamento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira, resposta ao pedido da Repartição de Saúde sobre o uso dos arrumos e sobre a ventilação das cozinhas e casas de banho interiores. Inclui memória descritiva e desenho (1:50) com esquema de ventilação e iluminação natural das cozinhas;

14/Junho/1955 — Requerimento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira em que se compromete a respeitar o alinhamento e o projeto aprovado na parte que se refere à segunda fase;

8/Setembro/1955 — Aditamento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira, solicitava uma alteração do piso 1, no bloco de habitações que consistia na expansão da sala de crianças e ensaios das orquestras juvenis — aprovado a 9/Janeiro/1956;

24/Outubro/1955 — Projecto aprovado, licença nº 687/55;

29/Novembro/1955 — Aditamento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira com as solicitadas Planta topográfica, Planta do Piso 1 e Alçados (1:50) da solução apresentada no aditamento e 8/Setembro/1955;

16/Novembro/1956 — Aditamento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira, solicitava uma nova alteração no 1º piso, bem como a prorrogação da licença por um ano. Consistia na substituição do terraço coberto entre as arrecadações e a sala das crianças por gabinetes de estudo de apoio a esta sala — aprovado a 21/Janeiro/1957;

26/Fevereiro/1958 — Vistoria após a conclusão da primeira fase da obra, obtenção de alvará de licença nº 57/1958;

segunda fase

26/Fevereiro/1959 — Aditamento de Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Correia de Oliveira que apresenta mudanças profundas ao projeto inicialmente apresentado. Este aditamento apresentava uma Memória Descritiva, Planta Topográfica, Plantas do Rés-do-Chão, Rés-do-Chão Intermédio, 1º e 2º andares (1:100) e Corte AB, Corte CD e Corte EF (1:100). Neste aditamento os espaços destinados a garagens são substituídos por uma sala de ballet e mais quatro salas de aula, bem como mais um armazém de apoio a um dos espaços comerciais — aprovado a 16/Junho/1959.

ANEXO II

PROGRAMA DO EDIFÍCIO PARNASO POR PISOS

1º piso

- Habitação T1 guarda
 - 1 Quarto
 - Sala
 - Arrumo
 - Lavandaria
 - Cozinha
 - 1 Casa-de-banho
- Escola de Música e Dança (1ª fase)
 - Sala de crianças e ensaios de orquestras juvenis
 - Balneário Feminino (meio-piso acima)
 - Balneário Masculino (meio-piso acima)
 - Sala de Estudo
 - Sala de Espera (meio-piso abaixo)
 - 2 Salas de Estudo (meio-piso acima)
 - Arrumo
 - 2 WC
- Descarga de Lixos
- 10 Arrecadações (meio-piso acima)
- 5 Espaços Comerciais
 - 5 Armazéns
- Escola de Música e Dança (2ª fase)
 - Arrumo de limpeza
 - Balneário Feminino (meio-piso abaixo)
 - Balneário Masculino (meio-piso acima)
 - Galeria
 - Hall
 - Sala de Ballet
- Caixa de Escadas e Elevador

— 2 Habitações T1+1

- 1 Quarto
- 1 Casa-de-banho
- Vestíbulo
- Lavandaria
- Cozinha
- Sala
- Arrumo
- Varanda

237

— 1 Habitação T3

- 3 Quartos
- 1 Casa-de-banho
- Vestíbulo
- Lavandaria
- 1 WC
- Cozinha
- Despensa
- 2 Arrumos
- Sala Comum
- Varanda

— 5 Espaços Comerciais

- 5 Espaços comércio
- 5 WC

— Escola de Música e Dança (2ª fase)

- 3 Salas de Aula
- 1 Arrumo

— Caixa de Escadas e Elevador

— Galeria de Acessos

— Descarga de Lixos

— 2 Habitações T1+1

— 1 Habitação T3

— 2 Habitações T2+1

- 2 Quartos
- 1 Sala de Costura
- Varanda
- 1 Casa-de-banho
- Sala
- Cozinha
- 1 WC
- Lavandaria

— 1 Habitação T3

- 3 Quartos
- 1 Casa-de-banho
- 1 WC
- 1 Arrumo
- Sala
- Varanda
- Cozinha
- Lavandaria

— Caixa de Escadas e Elevador

— Galeria de Acessos

— Descarga de Lixos

4º piso

— 2 Habitações T1+1

— 1 Habitação T3

— Caixa de Escadas e Elevador

— Galeria de Acessos

— Descarga de Lixos

5º piso

— 1 Habitação T2+1

- 2 Quartos
- 1 Casa-de-banho
- Lavandaria
- Cozinha

- Sala
- Vestíbulo
- Habitação do proprietário (1º andar do duplex)
 - Sala de Jantar
 - 2 Casas-de-banho
 - 1 Quarto de Criadas
 - Copa
 - Cozinha
 - Despensa
 - Lavandaria
 - Quarto de Hóspedes
 - Arrumo
 - Escadas
- Caixa de Escadas e Elevador
- Galeria de Acessos
- Descarga de Lixos

239

6º piso

- Habitação do proprietário (2º andar do duplex)
- Quarto
 - 1 Casa-de-banho
 - Quarto de Vestir
 - Escritório
 - 2 Terraços
 - Sala
 - Sala de Música e de Estar
 - Escadas
 - Arrecadação
 - Caixa de Escadas e Elevador

Cobertura

- Terraço-jardim
- Casa de Máquinas
- Caixa do Elevador
- Depósitos de Água

ANEXO III

ENTREVISTA AO ARQUITETO JOSÉ CARLOS LOUREIRO

primeira parte

— Como retrata o seu percurso académico na Escola de Belas Artes do Porto?

José Carlos Loureiro — Fiz o liceu em Oliveira do Hospital no Colégio Brás Garcia de Mascaranhas. O meu pai era um funcionário público, chefe de conservação de estradas. O meu pai convidou para jantar lá em casa um engenheiro da Direção de Estradas de Coimbra, depois não resistiu a mostrar-lhe os desenhos que o menino tinha feito no colégio, onde diziam que tinha muita habilidade. O engenheiro, no fim, diz “Ó Senhor Loureiro, mas este rapaz devia ser Arquiteto”. Naquele tempo, em Oliveira do Hospital, se calhar nem se sabia bem o que era um arquiteto, mas o meu pai achou que o conselho era de alguma forma válido e valioso. Pensou que se calhar era interessante. Já tinha um irmão mais velho que estudava no Porto no Instituto Industrial do Porto,(...), já havia ali uma certa dose da família do lado da engenharia e da arquitetura. O meu pai mesmo, na minha monografia vem lá uma fotografia de uma casa projetada pelo meu pai, era um homem interessado, começando na construção civil começando como empreiteiro(...), estudou topografia e desenho e fazia uns projetitos como apoio e apêndice à sua atividade de funcionário, graças a isso ele pode aguentar a mim e ao meu irmão a estudar. (...) (Eu costumo refletir, pensando que vivi num período de ouro da arquitetura. Em '50 ainda era difícil, mal se sabia o que era o arquiteto. A coisa e tal foi indo e eu sempre tive muito trabalho e fiz muita coisa, cheguei a ter 17 pessoas, estando agora reduzidos a um desenhador, o meu filho e neto.) Fui falar com o diretor do Colégio (...), “Eu vinha pedir para me fornecerem um certificado como eu completei o curso dos liceus para fazer admissão às Belas Artes”, e o Diretor “Mas o que queres ser?”, e eu “Quero ser arquiteto” e o Diretor disse “Opá isso é uma coisa que não da nada”. Fiz até ao sexto ano da escola (...), o diretor deu-me um certificado.

Arranjou-se aqui no Porto um rapaz arquiteto que me deu umas lições de desenho a carvão. Eu nunca na vida tinha desenhado a carvão, nem sabia que existia, mas nas Belas Artes o desenho a carvão era a técnica. O homem

deu-me umas lições na segunda quinzena de Setembro até ao exame de admissão que era Outubro, e fiz o meu curso sem falhas. Penso que não fui um mau aluno, posso-lhe dizer que no quarto ano...(O curso naquele tempo era constituído por o que se chama Curso Especial, que eram 4 anos de frequência obrigatória, havia faltas, e depois seguia-se o Curso Superior, era feito por concurso que eram projetos que se apresentavam e era preciso somar 15 pontos e as classificações era a 1ª medalha 3 pontos, 2ª medalha 2 pontos, primeira menção 1 ponto e segunda menção meio ponto ou nenhuma classificação que significava 0, estes pontos tinham que somar 15. Havia a chamada 'Grande Composição' que era o que vocês chamam hoje de 'Projeto', havia um concurso de 'Construção', de 'Arqueologia' e de 'Decorativa', que eram um arranjo de um estabelecimento de uma loja e depois, mais tarde, apareceu também o 'Urbanismo'. Portanto, tínhamos que fazer aqueles concursos e somar os 15 pontos.) No fim do 4º ano, que era considerado a meta do fim do curso especial, eu tive uma classificação de 18 valores e até o Prémio Carlos Ramos (Porque o Mestre Carlos Ramos (...) era de Lisboa e vinha ao Porto dar aulas, mas houve problemas familiares e ele a certa altura passou para a Escola de Lisboa. Enquanto passou para a Escola de Lisboa, quem o ficou aqui a substituir na cadeira de 'Composição' foi, salvo erro, o Engenheiro e Arquitecto Julio de Brito. No fim nenhum deles quis receber os salariozinhos que o Mestre Ramos tinha direito, que era um complemento por vir de Lisboa, e que aquele pecúlio fosse dado de prémio ao Aluno com a melhor Média que fui eu(...)) Passei para o curso superior, que fiz com relativa rapidez.

Em '50 fiz a prova final do curso, fi-la um bocado assim acelerada, porque me tinha surgido a perspectiva de ir para Moçambique em Maputo,(...) a verdade é que não fui. (E não fui porquê?, porque foi escolhido um senhor (...) que era arquitecto em Lisboa nas construções hospitalares, porque já tinha 6 anos de prática, (...) e fiquei cá, menos mal. Fiz a minha vida profissional com bastante intensidade.) Bom, mas em '50, em Outubro, o Mestre Carlos Ramos, ao arquitecto Fernando Távora e a mim chamou-nos e disse-nos

“você podiam-me vir ajudar” porque ele estava sobrecarregadíssimo, porque tinha 3 anos do [Curso] Especial mais o Curso Superior, que para uma pessoa era uma brutalidade. Entretanto tinha sido aprovada uma reforma do ensino das Belas Artes na Assembleia que então era da [Assembleia] Nacional(...), e o mestre Ramos deduziu que aprovada a reforma na Assembleia entraria em vigor rapidamente. E disse-nos “você entram, vêm me ajudar logo que a reforma entre em vigor são contratados como segundos assistentes”. Foram 7 anos, portanto tanto o Távora como eu ensinamos durante 7 anos de borla. Não me arrependo, porque tenho amor à profissão e gosto de ensinar. E foram 7 anos, mas eu gastava 4 manhãs por semana na escola, porque tinha turmas da ordem dos 35 alunos, como lhe disse: o Siza, o Soutinho, o Cavaca, todos foram meus alunos. Em '62 fizemos concurso para Professores e depois, ao fim dos 7 anos, fomos contratados como segundos assistentes.((...))em '62 finalmente foi aberto o concurso para lugares de Professores, haviam 3 vagas, a reforma previa 3 vagas de professores que eram precisos. Concorreu o Fernando Távora, concorri eu, concorreu o Otávio Filgueiras e concorreu Arnaldo Araújo. Fizemos o concurso, fomos aprovados os 3 porque o Arnaldo tinha desistido, fomos aprovados os 3 por unanimidade do júri, mas só preencheram uma vaga. O Távora e eu ficamos de fora, o Filgueiras é que entrou para o lugar, não importa agora discutir isso, só pergunto onde estão as obras de Filgueiras como arquiteto? Não há.((...)) Até que chegou o dia em que o Távora e eu combinamos: vamos embora, estes tipos não merecem que a gente esteja aqui a fazer mais sacrifícios. E um dia, os dois fomos entregar à Secretaria cartas de despedida e, aí, o Diretor Geral do Ensino, o Doutor João de Almeida, veio por aí fora (...), mas já tínhamos saído. Falou connosco no Hotel da Batalha, lembro-me bem. Nós dissemos “isto é uma exploração que não se aceita, não pode ser, não há razão nenhuma para nós não sermos providos do lugar, porque estamos a desempenhar os lugares, o Mestre Ramos dávamos inteira autonomia”. Passado 1 mês ou 2 estávamos nomeados.) O Távora até ao fim da vida, porque foi a sua opção. Eu, em '72 com a saída do Mestre Ramos, a Escola entrou em convulsões, com o Maio de 68 e tal, que

aquilo era impossível. Eu ia para lá, tinha muito trabalho aqui, ia para lá às vezes um dia inteiro para reuniões de conselho diretivas. Chegava ao fim e dizia “o que é que eu estive aqui a fazer? nada”, de maneira que eu um dia vim me embora. Depois quando tinha os meus 68 anos, vieram-me convidar para voltar, então à Faculdade já. Porque eu tinha transitado da cadeira de ‘Composição de Projeto’ para a ‘Construção’ quando o Mestre Rogério de Azevedo saiu, que era o professor de ‘Construção’, o Mestre Ramos pediu-me para eu assumir, porque sempre me tinha interessado pelos problemas da construção e tal, e lá fui. E depois voltei aos meus 68 anos e estive lá um ano, depois achei, que tinha de passar os Sábados e os Domingos a preparar as aulas e tal,(...) depois a minha vida profissional.

Fiz a minha casa em 1949 e, em 1950, a casa estava pronta. Casei-me em 9 de agosto de '50, fui viver para a minha casinha. Se tu eras um teso, pode perguntar, o meu pai não tinha dinheiro para me ajudar, bom o que é que eu fiz? A certa altura, porque pronto fui sempre um tipo com preocupações e tal de futuro, inscrevi-me na cooperativa ‘O problema da habitação’, que foi a primeira cooperativa de habitação em Portugal(...). Pagava 159 escudos por mês de cota, o que era muito, mas eu ganhava à hora nos arquitetos, ganhava primeiro 4 escudos à hora e com o prémio do Mestre Ramos e tal, ganhei também outro prémio da Associação Industrial, fui pagando as cotas. Ao fim de 4 anos a cooperativa pergunta, se eu queria fazer a casa, emprestavam o dinheiro. Como eu estava a pensar casar e tal, meti-me a fazer a casa. Comecei à procura de terreno, era um sarilho porque o terreno dava logo uma ‘naifada’ no orçamento e só havia terrenos, que para serem baratos eram uma porcaria. Então tive sorte, porque também é preciso ter sorte na vida, e os meus sogros e a minha mulher viviam numa quinta na marginal entre rios. A minha mulher era a única rapariga de quatro filhos, a minha sogra deve ter pensado que não era mau ter a filha ali perto dela, (...) ela chamou-me e disse “olha vocês, sei que andas a procura de terreno e tal se quiseres damo-vos aqui um cantinho da quinta para vocês fazerem a casa”. Bom eu costumo dizer a brincar, que sorte! porque a quinta podia ser um buraco

em São Pedro da Cova. Mas não, tenho o rio na minha frente e, de facto, consolo-me e delicio-me com isso,(...).

Gosto das pessoas e isso, agora, faz-me passar para a arquitetura, porque eu sempre tive a preocupação de fazer arquitetura para pessoas e não para a fotografia, para a publicação, para olhar para as coisas e dizer 'ei que coisa tão bonita que eu fiz'. Não, antes de mais nada, não quer dizer que isso não preocupe, antes de mais o conceito de que estamos a criar espaços para pessoas viverem, trabalharem, sofrerem, doentes ou não. Eu fiz hospitais, fiz prisões, escritórios, habitações, faculdades, fiz uma data delas, fiz a escola Superior de Educação de Viana do Castelo. Portanto, é um conceito de vida que é isso mesmo, no fundo, o amor às pessoas por considerar que realmente todas merecem que nos preocupemos com elas, com a forma como estamos a criar condições.(...) Portanto esse conceito acho que é muito importante e se vir obras que eu fiz... Estou ali olhar para uma, o ISMAI: há espaços para estar, espaços para os alunos nos intervalos permanecerem, aquele é um desses espaços, que têm a haver com o seu bem estar, com o desejo que eu tenho que eles se sintam bem, em vez de irem para o café. Já não acontece tanto com estes edifícios quando são oficiais. Sabe como é que funciona? Dão-nos o programa de áreas úteis, o que eles chamam de áreas úteis, e depois dão nos mais 35% a 40%, e 40% já é para espessuras de parede, instalações sanitárias, acessos e tal e chega ao fim e agora um espaço para os alunos permanecerem, estarem de um modo geral? Não se consegue, eu sinto isso, por exemplo, na Faculdade de Medicina da Covilhã, têm um hall, que enfim, comparado com este é irrisório. O sítio onde eu consegui, mas é porque não sei, havia uma certa autonomia, foi na Universidade do Minho no Complexo Pedagógico do Campus do Gualtar, que também tem um espaço generoso para os estudantes e professores(...)

—De que forma sentia as restrições impostas pelo Estado Novo durante a sua formação e, depois, no percurso profissional?

J. C. L. — No meu percurso profissional, durante o período académico, não

senti. Depois de me formar, já lhe referi estes problemas do ensino, de me explorarem a ensinar de borla, era uma exploração inaceitável...

Mas do ponto vista profissional projetista, havia uma limitação à nossa liberdade de concepção, porque havia da parte dos poderes públicos a mania e a ideia que nós devíamos criar uma arquitetura portuguesa. Bom, isso depois levou até, em certa medida, ao Inquérito e, aqui no Porto, levou ao nascimento do Organização dos Arquitetos Modernos, ODAM, que eu fiz parte. Havia portanto uma restrição. Nós dizíamos que nos queriam impor os 'Português Suave', que levou, de facto, à construção de edifícios que são completamente deslocados. Os tribunais do Porto, por exemplo, ou de Aveiro, que eram pseudo monumental. Aquilo tinha que ver com arquitetura nazi... Curiosamente o Alberto Spia, que era um arquiteto, foi depois Ministro da Guerra do Hitler, um dos tipos que projetava essas monstruosidades. Bom, posso dizer que eu fiz o tribunal de Barcelos, na minha monografia faço uma referência a isso porque considero que houve um ministro que era um tipo novo, qualquer coisa Costa,...) e eu fiz um anteprojecto, um Estudo Prévio, e mandei para lá. Soube que ia ser chumbado pela comissão, que integrava arquitetos e tudo, estavam todos vendidos aquelas ideias. Eu disse: "Eu não altero isto". Na altura estava cheio de trabalho e cheio de genica. E eu disse "eu não mudo, não mudo porque acho que não há razão para..." Porque, o que me pediam era isso, uma coisa ali em Barcelos na Praça Francisco Sá Carneiro (que eu também criei), era uma monstruosidade que eles queriam. E o Ministro disse-me "Eu quero falar com o arquiteto". Mandaram-me uma mensagem "venha aqui a Lisboa falar comigo" e tal. E um dia fui a Lisboa, e o Ministro, um tipo novo não sei se já teria 40 anos: "Ó Senhor Arquiteto o que é que se passa? Eu sei que o seu projecto não está a ser aceite...". Eu desbobinei ali as minhas razões, e ele no fim disse: "Eu não lhe digo que não estou de acordo consigo, deixe-me pensar no assunto...". Passados uns dias era aprovado, e está uma tribunal diferente (...) dessas monstruosidades que para aí fizeram.

Por exemplo, em relação à Pousada de Bragança, que é uma obra que

comecei o projeto para aí em '54. (...) Na altura eu projetei Brangança, o Nuno Teotónio Pereira projetou Vilar Formoso (nunca se construiu), o João Anderson projetou Valença (está construída), uma outra quem projetou ali para a ria de Aveiro... E eu, que sempre fui preocupado com os prazos e fui sempre um tipo muito trabalhador, andei à frente dos outros nos prazos. E o que é que acontece? Um dia o Salazar diz ao senhor ministro “eu gostava de ver os projetos das Pousadas” e o ministro, que era o Arante Silva Oliveira, mandou-lhes. E ele, no fim e tal, um despacho ‘para a de Brangança, como já está adjudicada ao empreiteiro (já tinha chegado a essa fase, o ministro tinha aprovado e eu tinha avançado e tal e já implicaria indemnizações e tal)...faça-se, em relação as outras sugiro que(..). Portanto, a pousada de Bragança é da minha responsabilidade, quer dizer, não posso dizer que houve ali imposições e tal, pronto foram tardias, ainda hoje é uma obra que está lá, as pessoas podem criticar ou não. Em que eu usei tecnologias locais, alvenaria de xisto, a madeira de castanho, procurei explorar a paisagem sobre o castelo que fica na colina em frente, portanto é um edifício que ainda hoje posso dizer que é interessante. Depois aqui à uma dúzia de anos, talvez 15 anos, fiz uma ampliação, porque inicialmente tinha 10 quartos e agora tem 15, fiz uma ampliação e renovação dos ar condicionados mas não alterei rigorosamente nada, aumentou-se também a sala de jantar um bocadinho, sem prejudicar o aspeto do edifício. O edifício, portanto, socorre-se disso, aos espaços muito dinâmicos, muito animados ou enriquecidos pelos materiais locais. É talvez a primeira obra em Portugal em que se usou vidro duplo, até aconteceu uma coisa curiosa: No dia da inauguração eu pus lá uns cinzeiros eu sabia que as pessoas gostavam de trazer recordações, e que roubavam os cinzeiros, eu pus então uns cinzeiros grandes feitos em bronze, muito pesados, e um deles estava cheio de pontas de cigarro e o rapaz, o ‘bruma’(?), aquilo tem uns vidros grandes para a pessoa ver a paisagem, o rapaz não têm mais para onde despejar o cinzeiro, por falta de preparação e despejava o cinzeiro lá para fora, despejou através do vidro. Espancou um vidro daqueles, que depois foi preciso estar à espera um mês ou dois porque vinham de França, da Saint-Gobain.

— A Organização dos Arquitetos Modernos, da qual fazia parte, procurava divulgar dos princípios de uma Arquitetura Moderna e recusava a arquitetura do Estado Novo. De que modo vos chegava as novas ideias e correntes? Até que ponto o influenciaram?

J. C. L. — Eu posso dizer que... que não me influenciaram... as influências que eu recebia eram da literatura que tínhamos na altura que não era muita, de lá de fora, do Le Corbursier, do Gropius e do Alvar Aalto... Porque repare, eu em '52 ou '54, fiz esse edifício, o Parnaso. Não...eu fui sempre muito... pude ser liberto desse preconceito. O Palácio de Cristal, bem ou a mal é uma coisa completamente diferente e inovadora na altura.

— Estávamos a falar do palácio de cristal, foi um dos primeiros edifícios que realizou, e foi um edifício com um programa exigente e de uma escala muito grande para um aluno recém formado...

J. C. L. — Ainda hoje me espanto comigo mesmo. Eu trabalhei lá, no palácio mesmo, no edifício antigo, antes de ser demolido, numa sala que havia na ponta poente daquele corpo da frente. O que me era pedido na altura, foi para tentar reutilizar o velho edifício do Palácio de Cristal, só que chegou-se rapidamente à conclusão de que, por um lado ele estava velho, aquela estrutura, aquilo era uma estrutura de ferro atacada por o ar salino que vem ali do mar, estava tudo enferrujado, tudo podre, e os vidros a partirem, porque a ferrugem rebentava com os vidros todos. Aquilo era uma coisa que implicava a substituição praticamente do edifício. E depois não tinha dimensões para acolher aqueles espetáculos e o campeonato do mundo que era pedido. E eu devo ter aparecido com um desenho daquela coisa que lá fiz. Alguém da câmara, decidiram deitar abaixo o velho Pálacio, que aliás, já havia um projeto anterior da Associação Industrial Portuense para a demolição com um projeto do Arquiteto Artur Andrade, mas que era um projeto que repetia um bocado a forma do existente, embora com expressão mais moderna, mais contemporânea... Eu é que rompi com essa ideia e hoje digo que o pavilhão pela sua forma circular, forma um pouco esférica, não

é completamente esférica porque é mais baixo, insere-se talvez melhor na envolvente, com mais suavidade... Portanto, depois procurei rodear-me de dois Engenheiros de Estruturas, porque aquilo era um problema estrutural, porque aquilo era muito pesado, muito importante, portanto procurei arranjar dois engenheiros bons...

segunda parte

—Antes de começar o projeto do Edifício Parnaso e durante o projeto quais eram as suas principais referências?

J. C. L. — Bom, as informações que eu tinha eram na altura os álbuns do Corbusier(...). Eu penso que na altura em que eu fiz o Parnaso, o Alvar Aalto ainda não nos aparecia muito, penso que para mim foi um pouco mais tarde, para mim e para os outros. Nós recebíamos sobretudo alguma literatura Francesa e Italiana, lembro-me enquanto fui assistente ou professor, li muita coisa Italiana(...). Bruno Zevi que era um crítico importante. Agora, a informação de facto era sobretudo Le Corbusier, o Gropius, mas menos porque era alemão, a literatura não vinha tão direta como a Francesa e, de alguma forma, a Italiana. Mas os italianos era sobretudo teoria, embora houvesse figuras interessantes, como por exemplo Giuseppe Terragni. A seguir à guerra fui a Itália(...), lembro-me de ir a Como, ao lago de Como, à cidade de Como para ver uma das obras mais conhecidas do Terragni, que era a Casa do Povo, que tinha que ver com o regime fascista. E eu fui lá depois da guerra(...), aquilo na altura já estava a funcionar para umas academias ou clubes, já não tinha nada a ver com Casa do Povo(...).

Portanto, as minhas referências são essas, da altura não havia muito mais, depois a seguir foi o Aalto. Esse sim, relaciono-me bastante, que a arquitetura não é tanto, como o Le Corbusier dizia 'Machine à Habiter', era de um ponto de vista técnico e funcionalista, racionalista... [O Aalto] introduzia o factor humano. E eu ainda hoje defendo, e tenho escrito até que a arquitetura se faz para pessoas, quer dizer, nunca esqueço quando estou a fazer um projeto, estou a criar espaços, lugares onde vão estar pessoas, a divertir-se

ou simplesmente a descansar, a trabalhar a sofrer, se calhar, num hospital. Eu fiz um hospital inteiro, uma das minhas primeiras obras que é o Hospital de Oliveira de Hospital, um hospitalizito de 50 ou 60 camas, foi uma das primeiras, se não a primeira obra, e depois fiz a ampliação do Hospital Santo António. Fiz duas cadeias, uma em Ponte de Lima e outra no Sabugal. Já nenhuma é cadeia, neste momento, transformadas, a de Ponte de Lima não sei o que é, a do Sabugal, neste momento, é de coisas culturais.

Portanto, tenho esse conceito muito profundo que a arquitetura que se faz para pessoas, temos que contribuir, acho eu, de uma forma, do ponto de vista físico da arquitetura, criando condições de temperatura, climáticas, de ambiente, de insolação, ventilações. Temos obrigação de pensar e considerar essas coisas, mas também de um ponto de vista, digamos sensitivo se quisermos, a arquitetura não pode ser só esse lado, digamos técnico, tem de ter um lado sensível. No Complexo Pedagógico da Universidade do Minho, também já houve espaços para os alunos para estarem para permanecerem, se calhar já falei disto(...). [relativamente ao ISMAI] Aqui é a cantina, aqui há uma grande porta que se abre (...), aquele espaço e, depois, aqui é esta porta que dá para a cantina, isto pode-se ligar tudo, isto é uma porta para aí com seis metros de largura, porta de correr, esta que está aqui a aparecer. Bom, pronto, a luz, aquilo que eu dei ao meu neto Luis foi um recorte do Público de ontem ou anteontem em que o arquiteto Aires Mateus escreve sobre a luz. E a luz é muito importante na arquiteturas, e ele escreve, e é interessante.

— A implantação do Parnaso é muito diferente da implantação inicialmente imposta pela Câmara Municipal do Porto. Como era caracterizada a zona na altura do projeto e de que modo influenciou a implantação do edifício?

J. C. L. — A implantação na altura...Eu não sei se o alinhamento da Rua Nossa Senhora de Fátima, não era já um alinhamento da Câmara, não tenho certeza, só consultando.

— Sim, eles faziam um gaveto...

J. C. L. — É o gaveto tradicional, redondo...

E eu, pronto, encontrei ali uma solução, respeitando sempre aquela relação e aquela ligação às casas antigas que vinham de Oliveira Monteiro, porque acho que temos obrigação de fazer esse enquadramento, ter esse respeito pelo que vem de trás e pelo que temos ali na envolvente daquilo que estamos a projetar. E depois articulei ali aqueles volumes prismáticos, da caixa de escadas e tal. Aquele edifício tem, talvez, o mérito de não repetir o vocabulário do Le Corbusier, não repete de forma nenhuma, nem nos materiais, nem no desenho. Bom, é isso.

Isto foi um desenho que fiz na época, está ali o carimbo de 'Satisfaz' da Comissão de Estética, não sei se leu aqui aquele agradecimento que faço ao Mestre, que foi meu professor, o Rogério de Azevedo, porque foi ele que fazia parte da Comissão de Estética Urbana, foi ele que me salvou isto, se não chumbava...

Andam lá a fazer umas obras de recuperação(...)

Aquilo é calmo, tem aquele pátio, é bonito com as árvores, eu gosto disso, sou um apaixonado por árvores, e pela natureza, talvez porque criei-me e vivi até aos 17 anos, até vir estudar para o porto, em Oliveira de Hospital, e a gente acaba por ter essa ligação(...). Poupei árvores no Parnaso. Poupei e plantei.

Fiz também na Foz, num projeto que é hoje da Câmara Municipal, que a senhora alugou, era a dona, que era irmã da dona do Parnaso. O Fernando Correia de Oliveira que era músico, casou com uma senhora muito mais idosa que ele e que era rica. Ele era músico e era um homem modesto de riqueza, mas era um tipo muito simpático e inteligente. E então, a irmã da mulher dele, da Dona Feliciano, que era a Dona Marta, eu fiz-lhe o edifício abaixo do Parnaso, que é hoje o Museu Marta Ortigão Sampaio e a senhora deixou a sua fortuna à Câmara, com a condição da Câmara instalar um museu. Entre outras coisas, deixou este edifício da Foz, que eu também fiz, onde eu também poupei as árvores e recuei o edifício. Aí, recuei deliberadamente, estas árvores existiam, eu recuei. E actualmente, o que acontece, há aqui outro edifício agora, com a mesma cerca deste, mas à face, ao pé deste parece um monstro em tamanho, porque está em cima da rua. Este pelo facto

de o ter recuado, ele dilui-se muito mais e tal. E este tem uma coisa muito interessante que são umas varandas, porque eu acho que uma varanda, deve ser uma varanda a sério, é o tamanho disto é maior do que aquele tem no quarto, quer dizer, são varandas onde pode haver cadeiras, pode-se comer cá fora e não uma varandinha onde a gente tem de espremer a barriga para às vezes caber, portanto são todas essas coisas que contribuem para que o ambiente e o espaço de vida ser melhor ou pior(...).

—O programa era bastante complexo, composto pela Escola de Música e de Dança, por comércio e habitações. Como geriu este programa multifuncional e, ao mesmo tempo, conseguiu manter uma coerência formal em todo o conjunto?

J. C. L. — Não, o programa inicialmente não tinha a Escola, aquele espaço (...)

— Vi o processo na Câmara Municipal e reparei que na primeira versão o auditório não entrava tanto...

J. C. L. — Eu acho que nem existia auditório no primeiro projeto...

— Existia uma sala de crianças...

J. C. L. — Era uma sala de crianças

— Mas tinha a mesma volumetria, saía assim dos dois lados. Mas o edifício era levantado do chão e havia um pátio coberto...

J. C. L. — Já não me lembro... Havia um pátio coberto para os meninos brincarem. Não, essa sala ainda não era para música. Aquilo inicialmente era um prédio de rendimento. Depois é que o senhor, como era músico e tal, deve ter pensado abrir lá uma escola de música, tanto assim que a sala de ballet, que é esta foi mais tarde, (...) só se construíram 2 volumes e depois construíu-se isto (...)

— Notei que na 2ª fase, como estávamos a falar agora, relativamente à 1ª nota-se uma evolução na linguagem em termos do desenho, os edifícios não são tão rígidos...E nota-se essa diferença aqui também, no Conjunto Luso-Lima.

J. C. L. — Pois, já era a tal influência, se calhar, do Alvar Alto. Pronto, é uma visão menos rígida das coisas, uma coisa é a gente formar-se a olhar para os livros e as coisas do Le Cobursier e depois vai, aqui por exemplo.

Deixe-me mostrar-lhe aqui uma coisa, que é interessante, não sei se já reparou nisso que é uma casa, uma residência paroquial, uma casa para um padre e fazer isto para um padre não é brincadeira, com visões muito, ora onde é que está isso.... Casa Residência Paroquial de Oliveira de Hospital, está aqui, olhe, ainda lá está assim na íntegra, aqui há uns anos, seis, oito, dez anos, telefonou-me um arquiteto que trabalhava lá na Câmara, a perguntar que iam fazer uma recuperação casa e tal, teve esse cuidado o rapaz. Isto está num sítio que depois tem um vale, vê-se lá ao fundo as serras do Bussaco e do Caramulo, tem uma vista formidável, isto é parte virada para a entrada, para a estrada, depois do lado lá aparece uma sala com um envidraçado, um terraço e tal.(...)

— Relativamente aos métodos construtivos, e aos materiais utilizados, na altura muitos dos edifícios que eram projetados eram de caráter experimental porque os arquitetos não sabiam dominar muito bem esses materiais...Quando projetou o Parnaso dominava completamente estes aspetos construtivos ou também foi assim em termos de experimentação?

J. C. L. — Não tinha uma experiência ainda consolidada, eu tinha-me formado...Isto do Parnaso penso que começou para aí em '52,'53, o projeto. Eu tinha feito a prova final de curso em '50. É claro que já tinha feito algumas coisas, tinha feito uma casa para o meu irmão, já tinha feito aquele hospital e tal. Já tinha algum bocadinho de prática. O Palácio de Cristal, já viu? Eu tinha 27 anos...Hoje se calhar encolhia-me, não tinha coragem.

Portanto, por exemplo aquele tijolo é um desastre, o vidrado rebentou todo porque era de má qualidade, aquilo no fundo era um problema... Porque o de baixo, da Dona Marta, o outro edifício, o vidrado já não está... Não há hipótese nenhuma e o melhor é esquecer, aquilo ganhou aquela pátina, os edifícios antigos em granito também têm pátina, ficam escuros, ficam não

sei quê... É assim, é a realidade do material. Agora, de qualquer maneira, de alguma forma é pena, mas pronto, não há volta a dar. Eu, por exemplo, depois disso fiz esse da Dona Marta, mas esse não é um tijolo 23x11, é uma placa de revestimento, mas fiz depois, mas não foi muito depois, fiz a Central da Tapada do Outeiro, um edifício imenso, com tijolo na cor natural, vidrado, penso que aguentava-se melhor, quando lhe metemos o amarelo e tal aquilo deve ter, e eles também não sabiam...(.) É a Central, ora está a ver o tijolo? Impecável, isto também é claro fotografias já são antigas, mas eu penso que está na mesma. Os desenhos que nós à época fazíamos... Por acaso, no outro dia, trouxeram-me este desenho original que estava lá em arquivo e um homem que reformou-se entretanto, que era lá desenhador ou encarregado dos arquivos ou não sei que, resolveu pedir licença e tal e ofereceu-me o desenho que está lá dentro no meu gabinete, disto mesmo, o original em papel vegetal. Isto não se fez, isto era a estação de captação de água para a refrigeração de Central, para a evaporação com caldeiras de vapor, portanto tinha que ter muita água, depois não se fez edifício, é uma coisa a céu aberto. Isto é a casa do Mestre Resende, é a 100 metros da minha casa. Esta casa está agora classificada como monumento de interesse público. Aqui volta a aparecer a luz e aqui uma fotografia bonita, é a luz, é preciso explorar isso, às vezes somos mais felizes outras vezes menos felizes, mas pronto.

A minha casa está aqui, isto é aquela planta que está ali da fase inicial, isto já é o meu quarto que cresceu lá atrás e que têm uma janela que é esta, virada para o rio, vem buscar aqui uma vista bonita, isto prolonga-se até aqui, têm uma janela para cá, outra ali, com uma laranjeira magnífica(..). Isto era a fotografia inicial, um sobreiro que depois desapareceu e hoje é um bocado diferente, hoje é mais isto, aqui por exemplo há um pinheiro manso que tem a idade da minha filha(..). Isto é a minha sala, a sala inicial, esta. Aqui já se percebe, a caixilharia inicial era por ali, e eu cheguei a sentar me aqui no terraço mas depois passavam muitos carros e tal, e eu um dia disse isto é mais útil para sala, então fiz isto e meti uma persiana que corre aqui, daqui para aqui. Ali está, com as coisas levantadas, mas ela pode correr toda para aqui e

o vidro fica todo livre, que é isto que está aqui.

Isto já é na sala de baixo nesta, esta janela não aparece aqui, aqui havia uma porta envidraçada, que dava para um terracinho e para o jardim, isto era uma parede de pedra que estava aqui atrás onde eu depois encostei, incorporei este fogão, a porta era ali, desci, e aqui depois sobe-se uma escadinha, para a tal minha galeria, é aqui em cima, é aqui por cima, isto é a estrutura estas vigas é que aguentam estas que vão daqui para lá.(...)

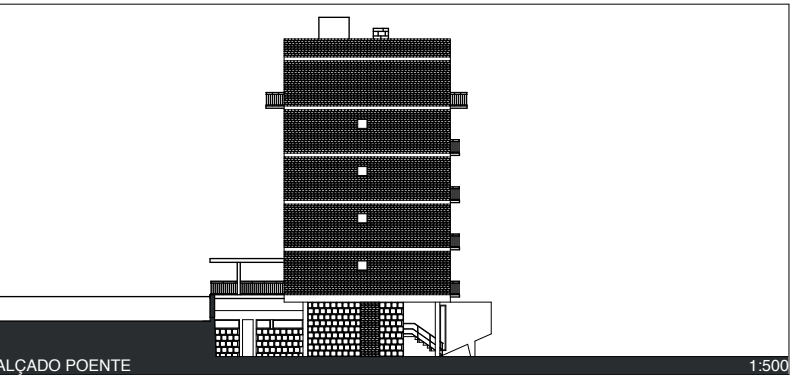
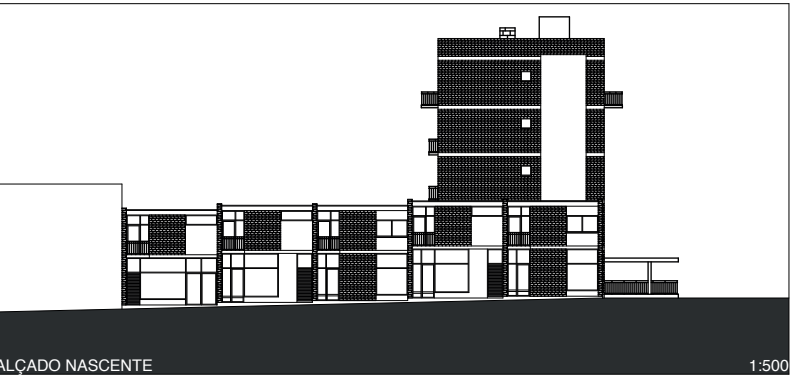
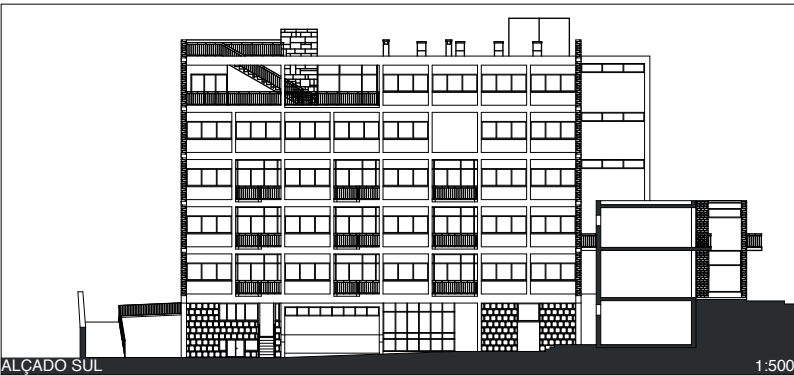
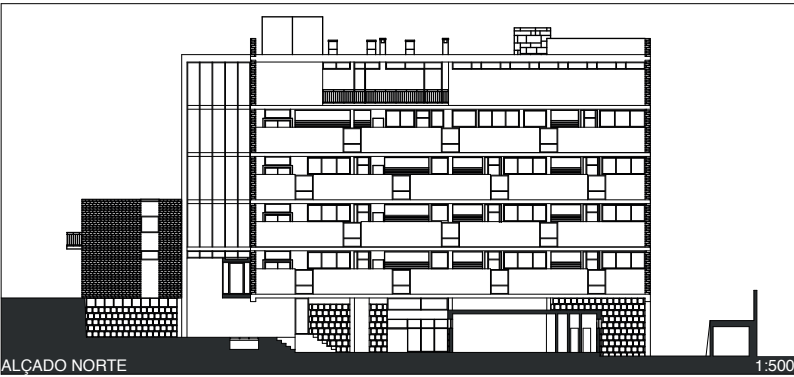
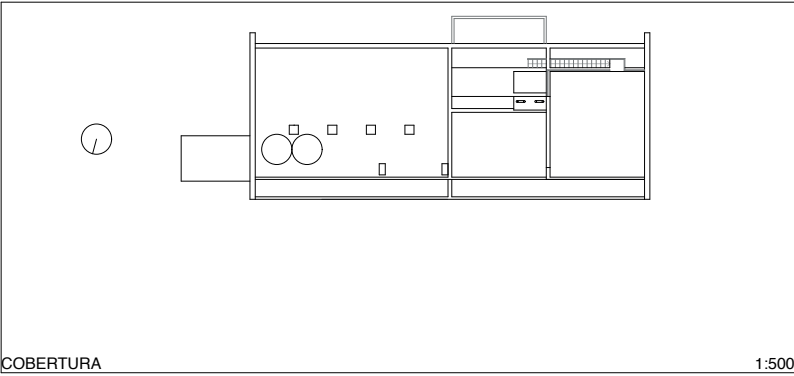
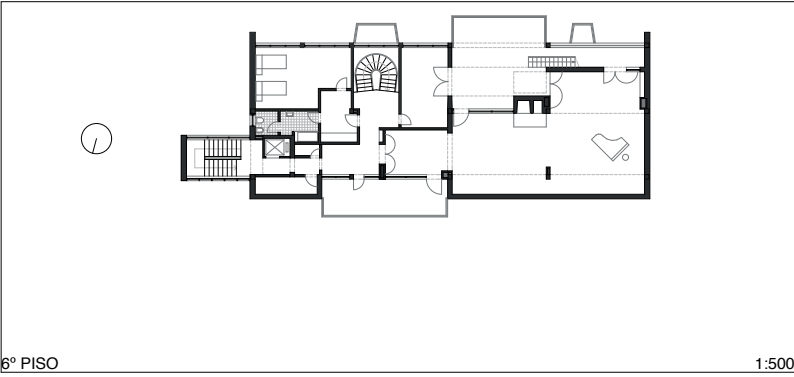
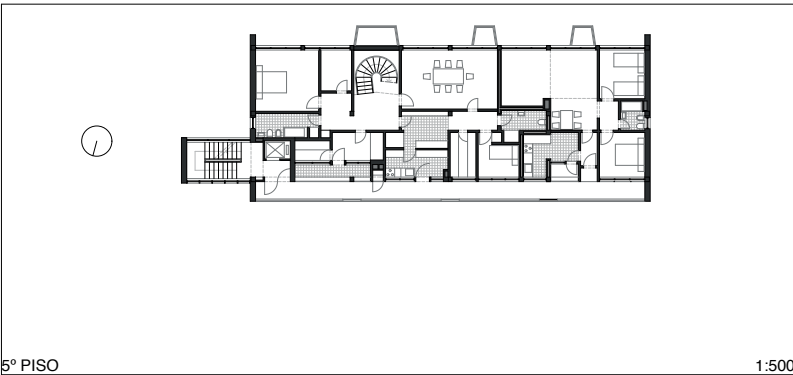
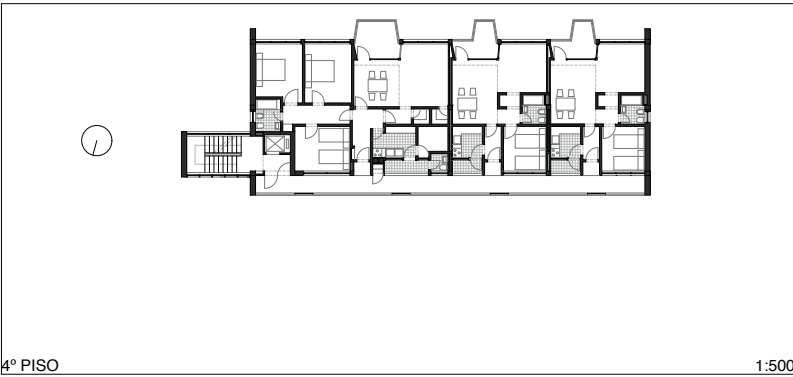
— Relativamente à intervenção no património moderno qual é a sua opinião? Se quando se tem que intervir, se acha que se devem fazer alterações...

J. C. L. — Olhe, eu posso dizer o seguinte (...), eu penso que o problema é muito complexo e tem que ser caso a caso. Em princípio, tem que haver muito respeito pelo existente, pelas pré-existências, mas admito que... Por exemplo, em Braga, para a Universidade, foi no Convento de São Francisco, (...) instalou-se lá um projeto meu, instalou-se lá, instalou-se uma escola que agora é a Escola Superior de Educação, agora têm outro nome(...) é aqui, Escola Superior de Educação que era o Convento de São Francisco Braga. Bom, fiz intervenções, quer dizer, com grande respeito pelo edifício existente, o que não quer dizer que não se faça algumas intervenções que não afectam. Mas, por exemplo, aquilo têm um claustro e no claustro limitei-me a por um vidro securite, para fechar, para dar mais conforto, mas é um vidro que nem sequer tem caixilharia, este vidro securite, só com as ferragenzinhas que ele tem agarradas à estrutura em arco de pedra, e depois a escola expandiu-se para trás. Aí, com uma linguagem completamente atual mas na parte velha manteve-se o mais possível o respeito. Não quer dizer que não tenha havido intervenções como esta, por exemplo, e esta, isto é um corredor com uma das entradas de luz ali por cima, isto só vendo lá no sitio... Mas aquilo que eu entendo é isso, o máximo respeito pelas pré existências, mas isso não invalida que se façam intervenções um pouco mais radicais, mas com muito equilíbrio, cada coisa em sua época. O que eu não estou nada de acordo é que se copie, que se faça, isso têm um nome, mas sabe o que eu quero dizer,

portanto aceito perfeitamente uma linguagem contemporânea,(...) embora com o máximo respeito de tudo aquilo que é antigo e tem qualidade e tal, isso é um consenso que deve estar presente.(...)

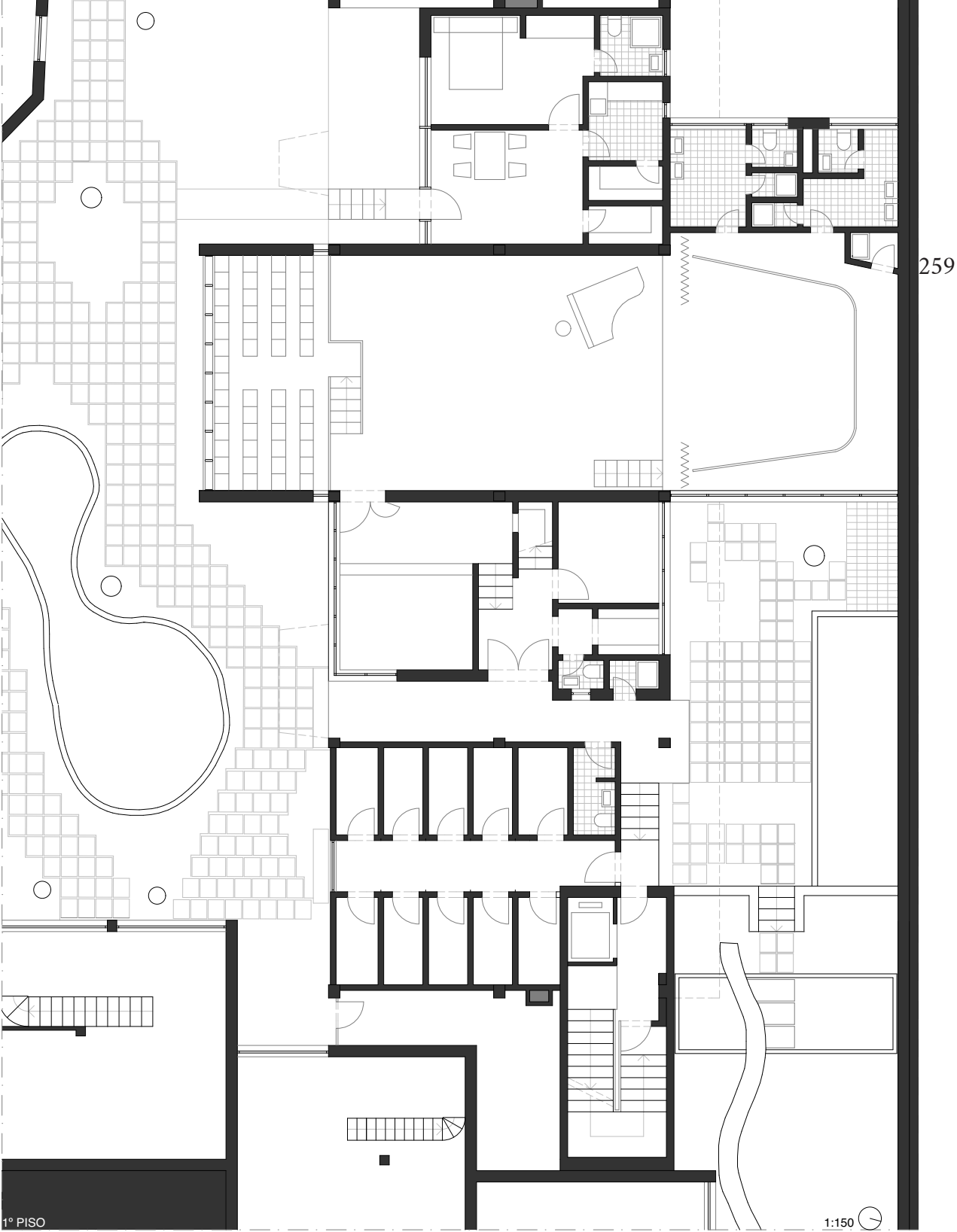
Ah, eu há bocado ía-lhe dizer, tenho um edifíciozinho (...). De cada vez que me fica um andar vago, aquilo tem caixilharias em madeira, com vidro único, eu meto vidro duplo. Consegui arranjar maneira, de encaixar, na própria caixilharia, é relativamente simples... Isto é o perfil de madeira que recebia aqui o vidro antigo e agora meto aqui o vidro duplo mas ele gasta dois centímetros e tal e então matutei e fiz umas peças de madeira que fazem isto, são aparafusadas aqui... Isto é tudo pintado da mesma cor, quase que nem se perceber, e no entanto, tem vidro duplo... Acho que é bom, em minha casa eu arrependo-me de aqui há uns anos não ter metido caixilharia de vidro duplo na minha sala.

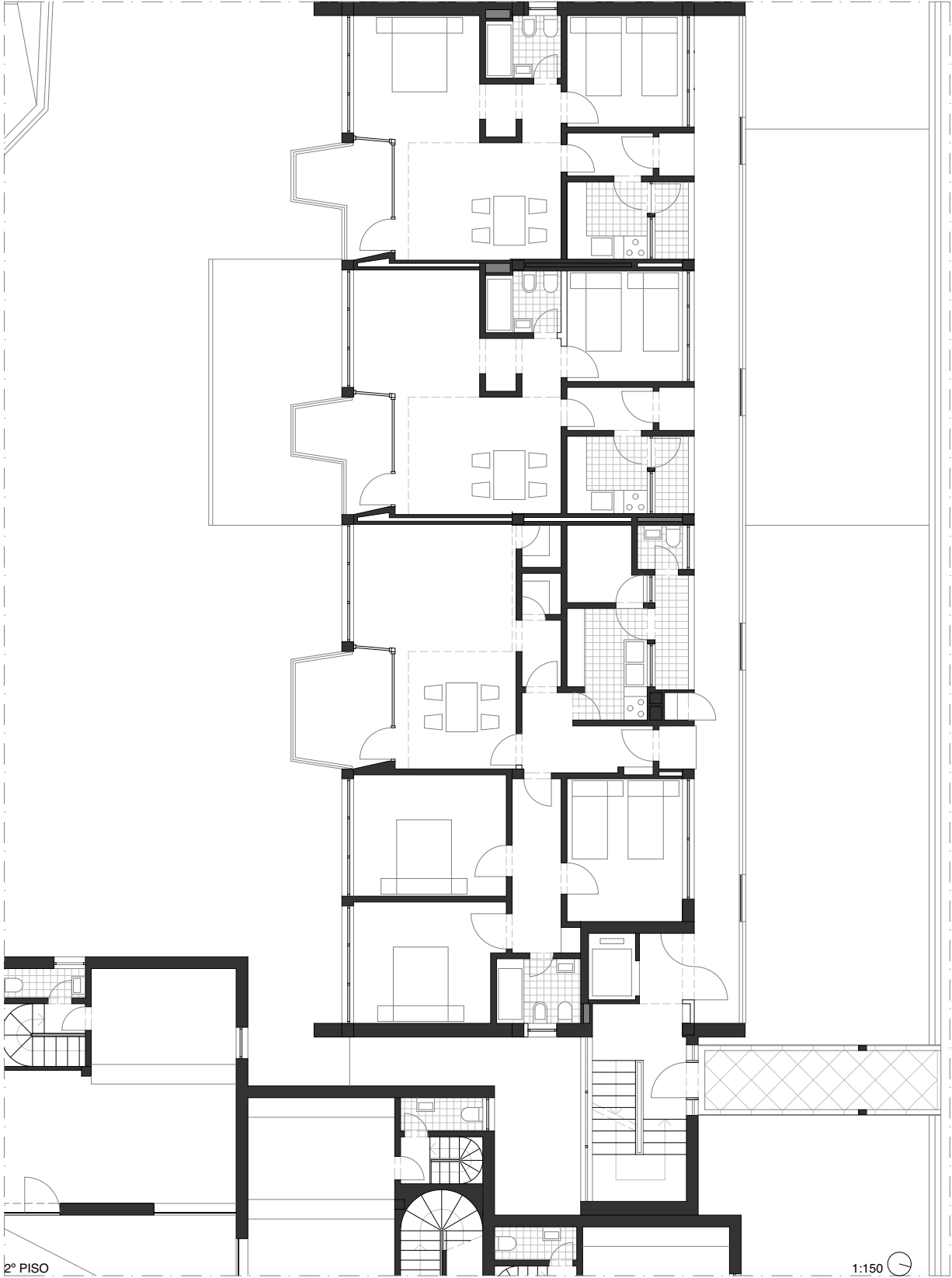
Sabe que, por exemplo, no Palácio havia uma norma, quando eu fiz o projeto agora de adaptações do Palácio, eu tinha de meter lá dentro 200000 metros cúbicos de ar por hora. Vou ter uma reunião porque querem a minha opinião sobre aquilo e eu mandei para lá um dossier a avisar que há obras que têm de ser feitas com urgência, aquilo está a meter água... Porque aquilo tem 63 anos. Aquilo custava, só o ar condicionado, quatro milhões e tal de euros. É um disparate, fizeram isso com as escolas. As escolas, algumas, os vidros nem abriam, contaram com o ar condicionado e não contaram que aquilo podia não funcionar. Porque com 200000 metros cúbicos de ar novo, a ir buscá-lo lá fora a três ou quatros graus centígrados, é preciso aquecê-lo. Quanto é que isso custa? Aquilo não ía funcionar...

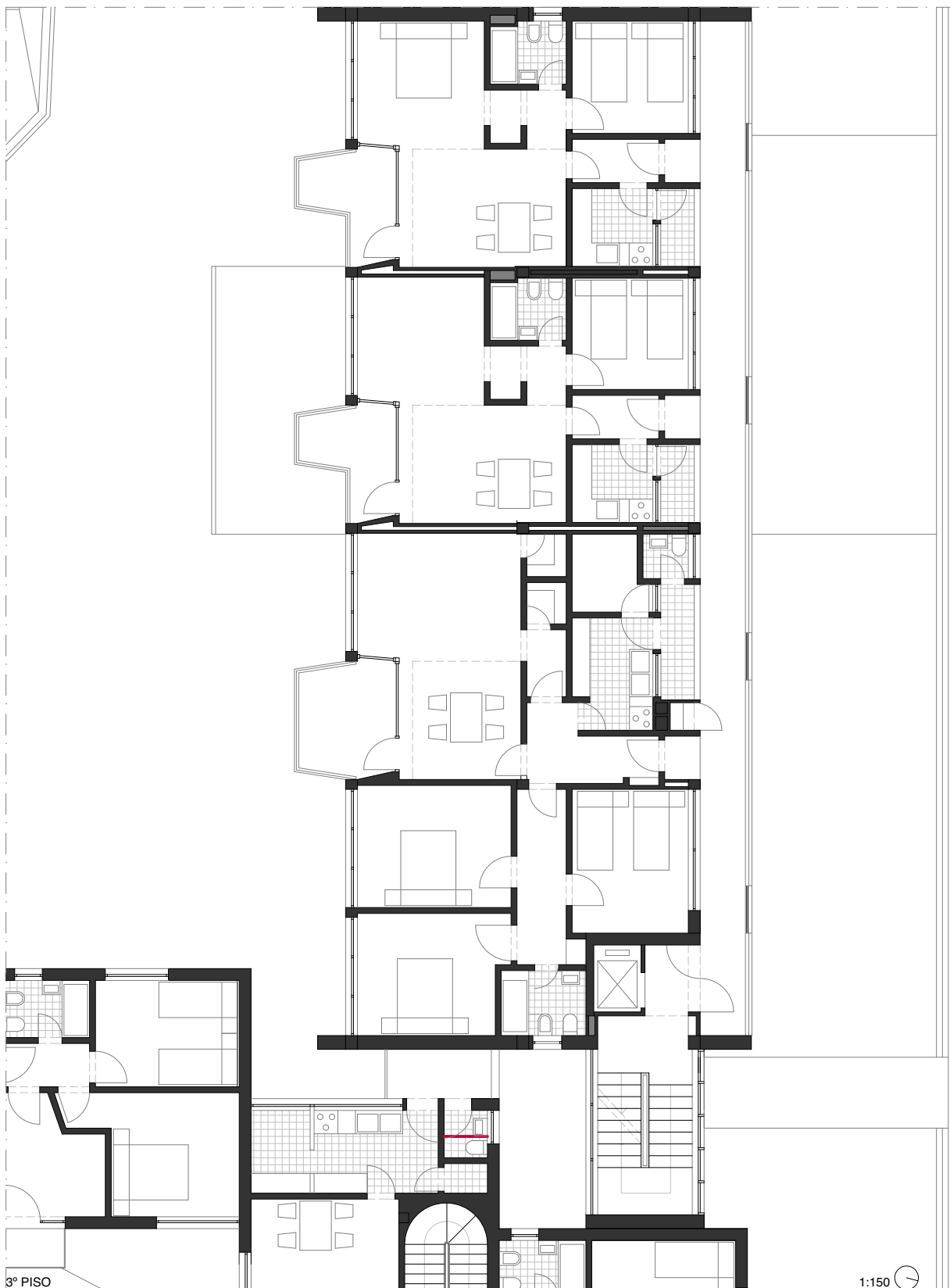


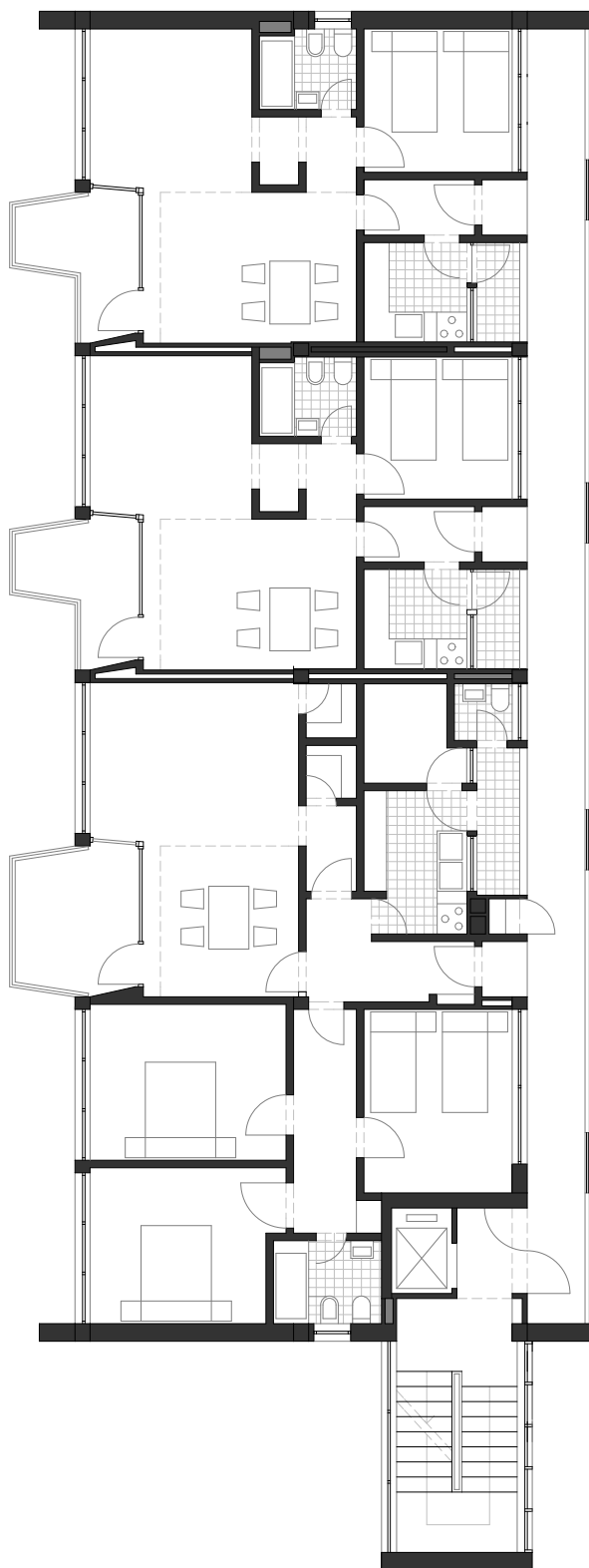
ANEXOS V

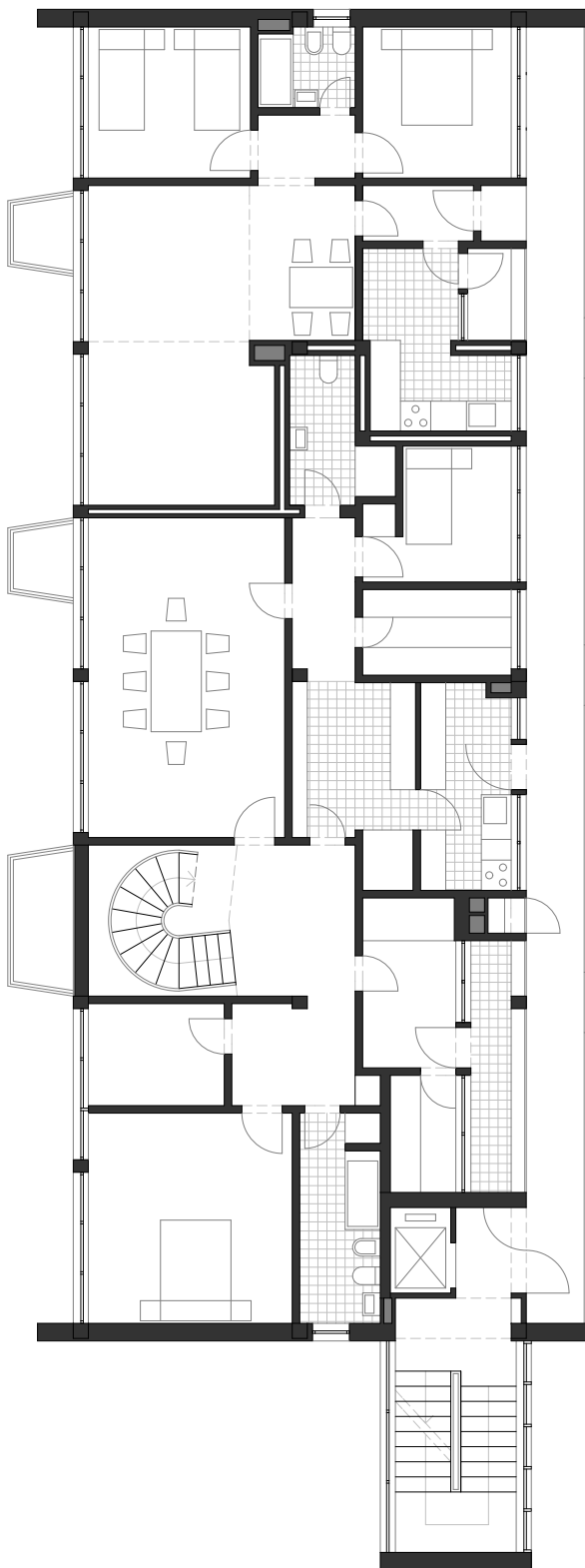
DESENHOS DO BLOCO DE HABITAÇÃO DO EDIFÍCIO PARNASO, ESCALA 1:150

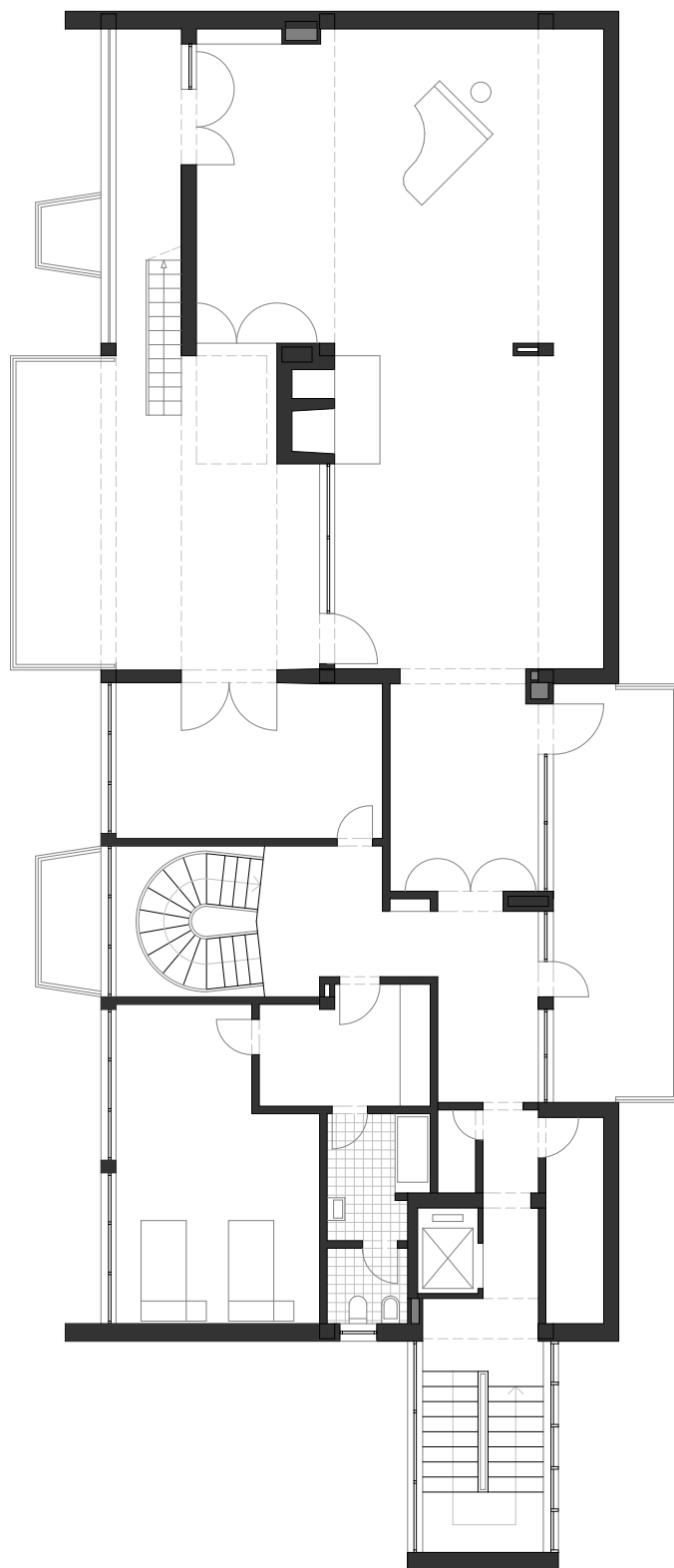


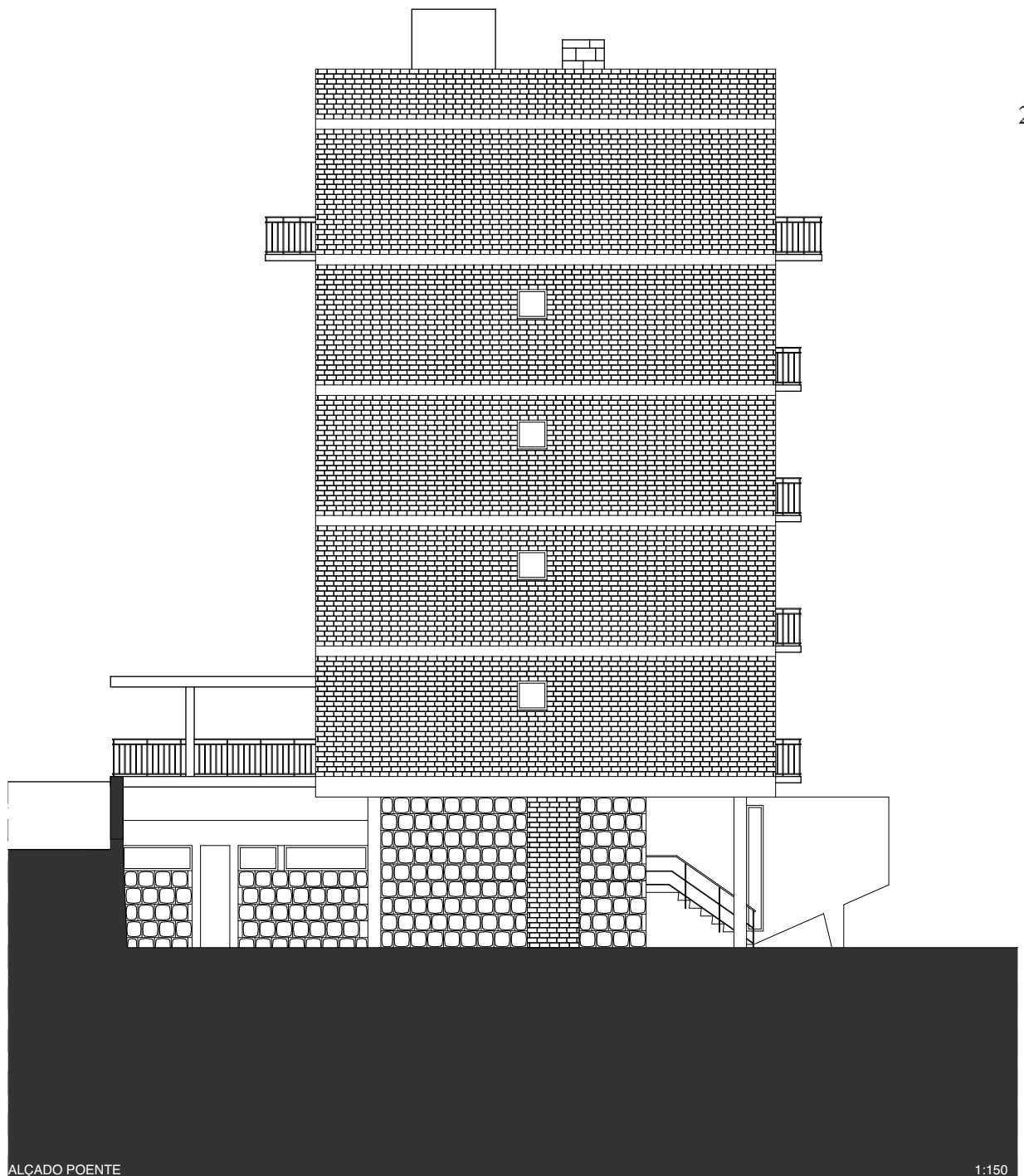


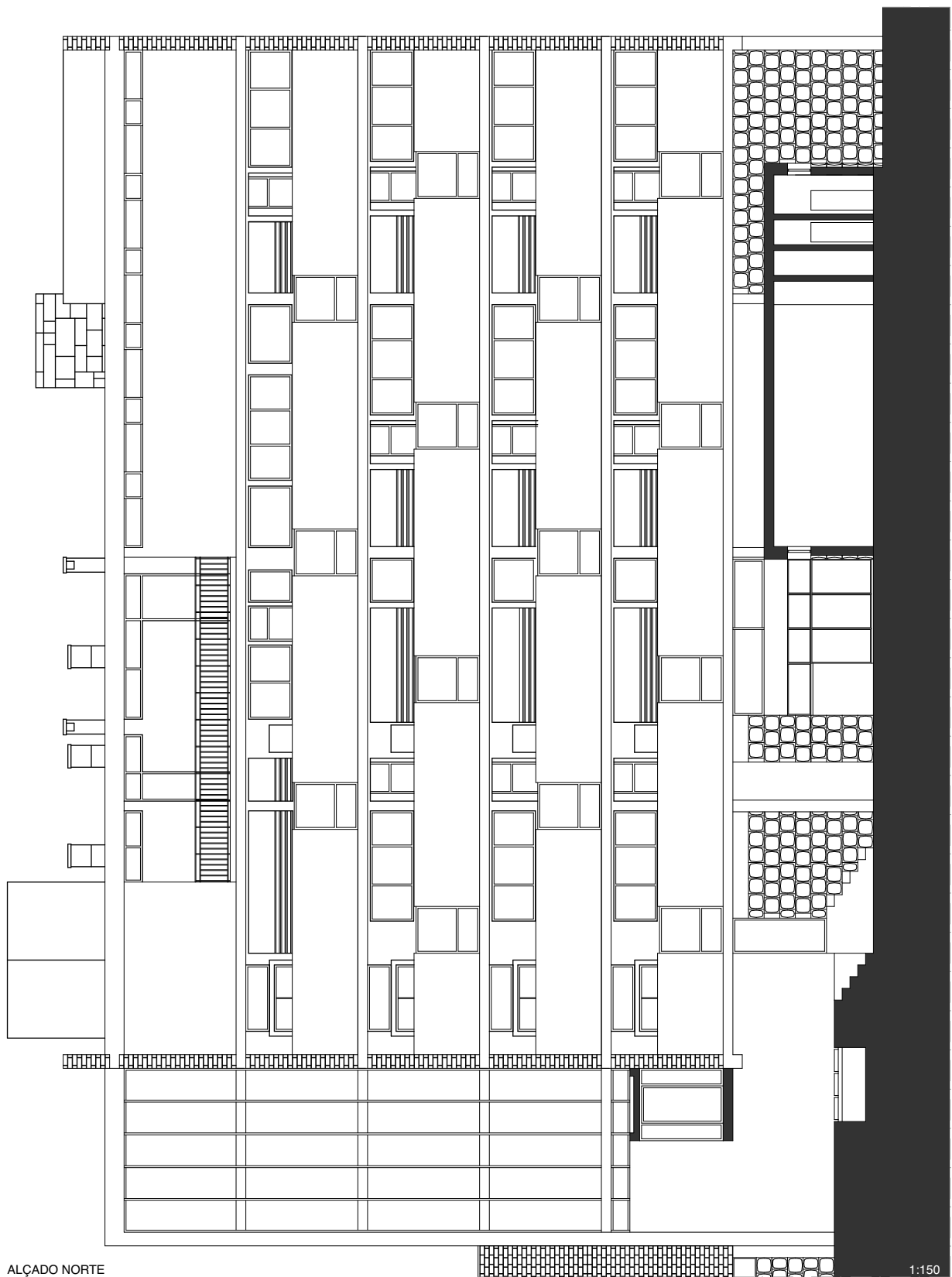


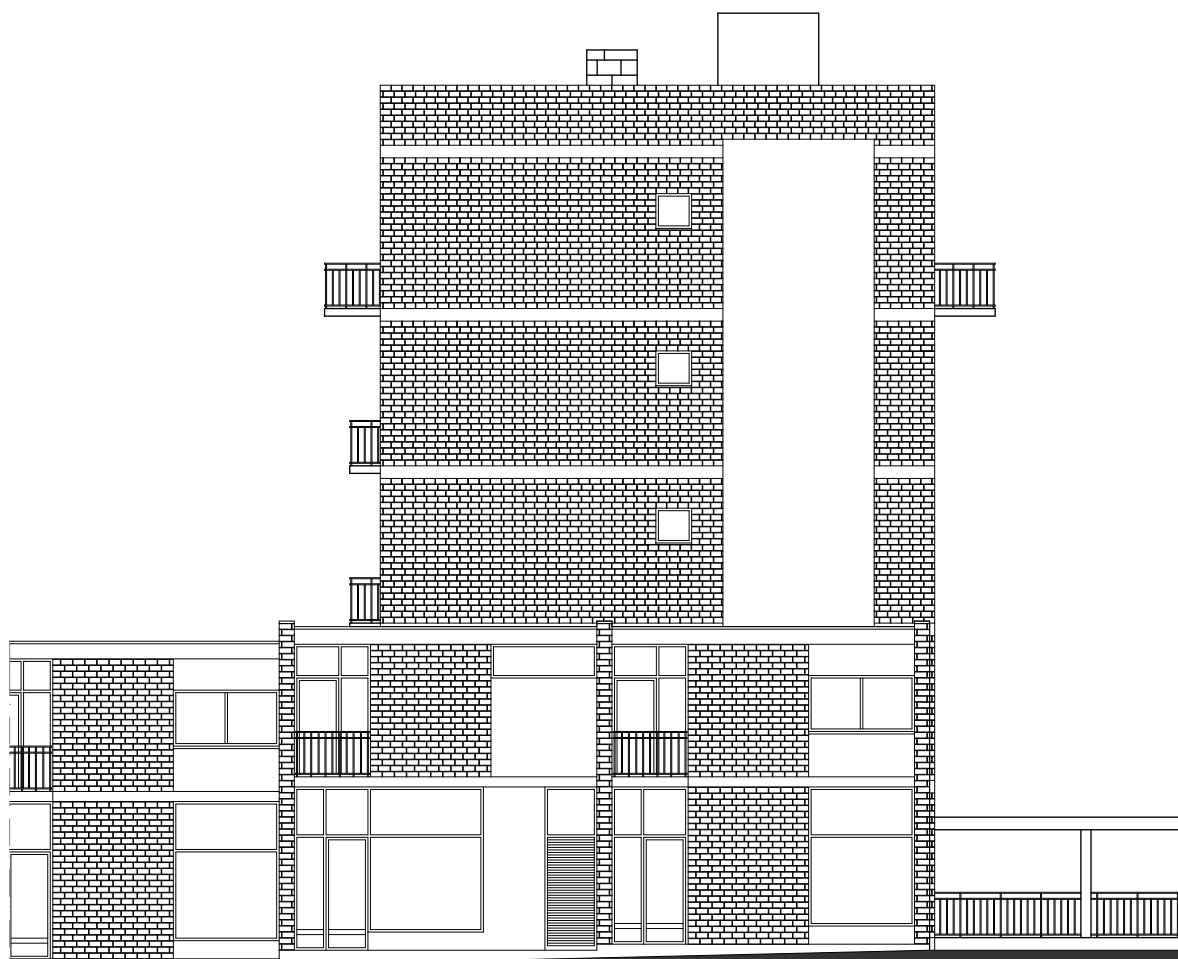


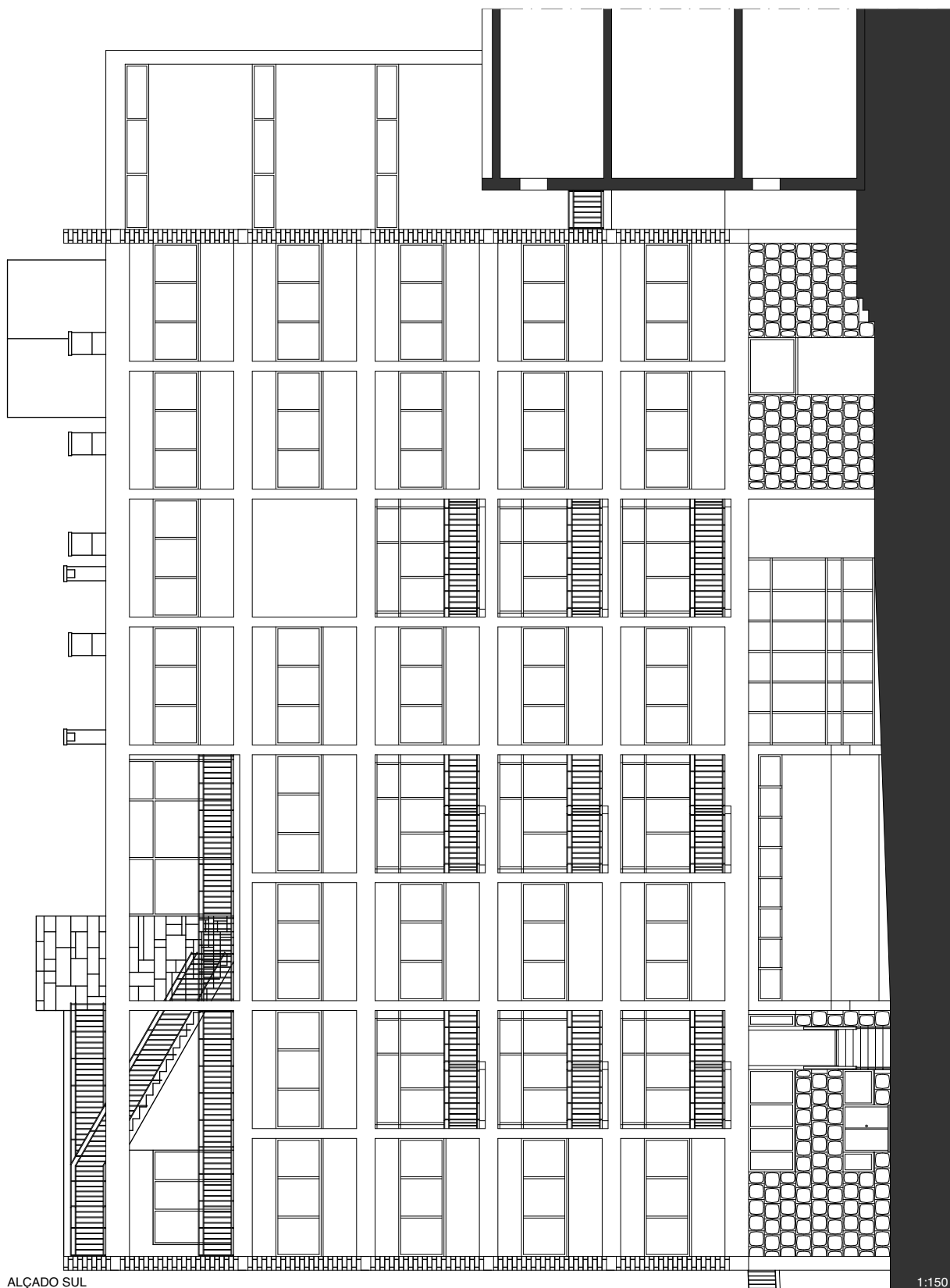












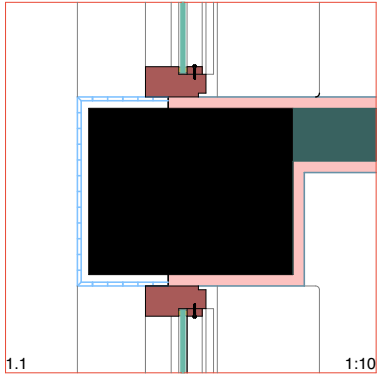
ALÇADO SUL

1:150

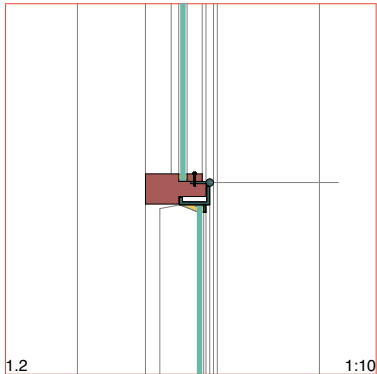
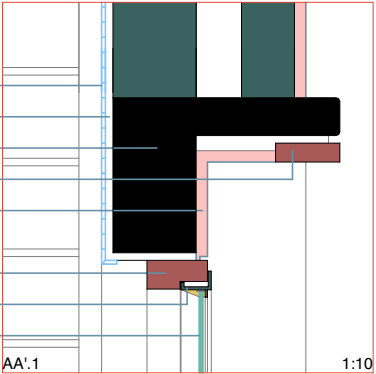
ANEXOS VI

PORMENORES CONSTRUTIVOS DO BLOCO DE HABITAÇÃO

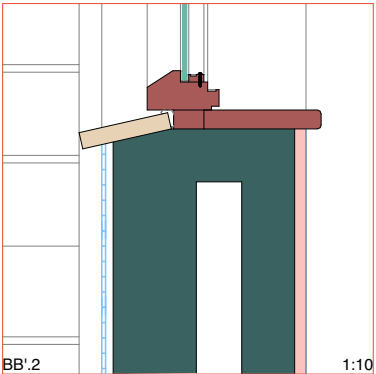
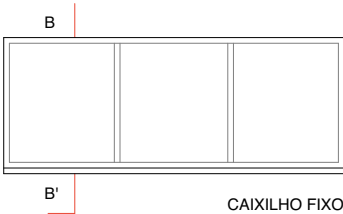
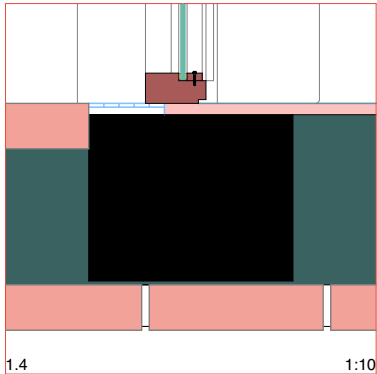
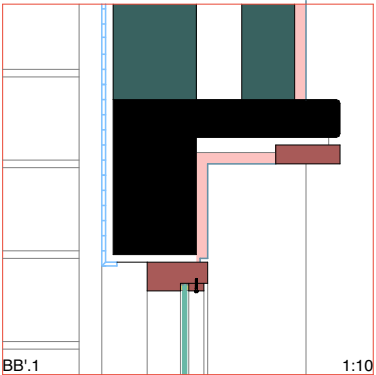
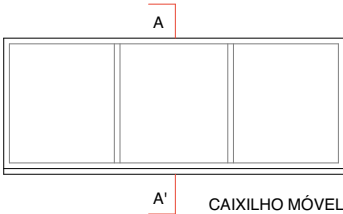
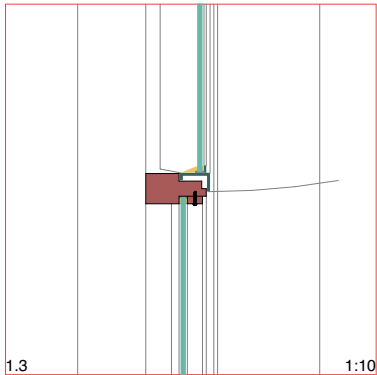
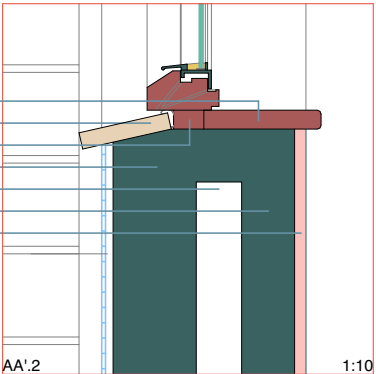


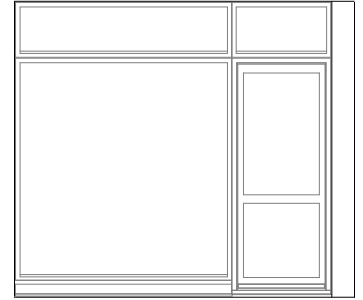
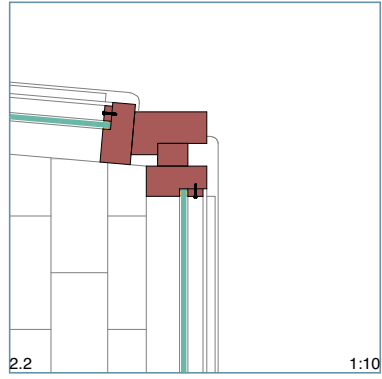
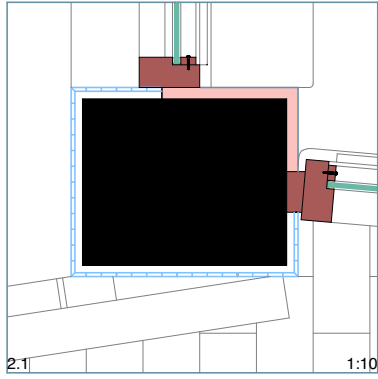


- MOSAICO VIDRADO 2x2CM
- BETONILHA DE ASSENTAMENTO
- LINTEL DE BETÃO ARMADO
- ERIRA DE MADEIRA PINTADA 8.5x2.5CM
- REBOCO PINTADO 1.5CM
- GUARNIÇÃO DE MADEIRA
- CAIXILHO DE FERRO MÓVEL 0.4CM ESP.
- VIDRO 0.5CM

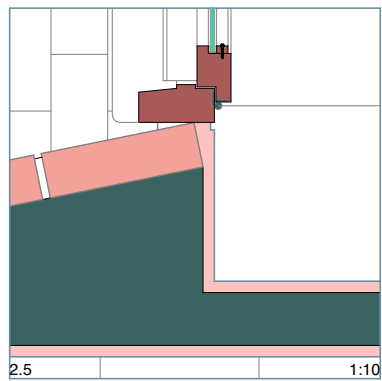
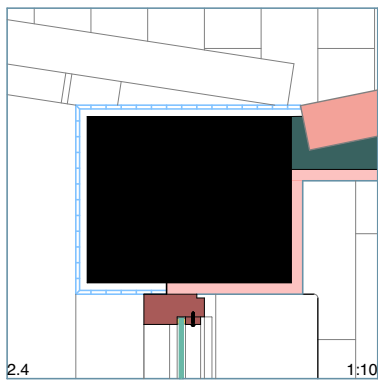
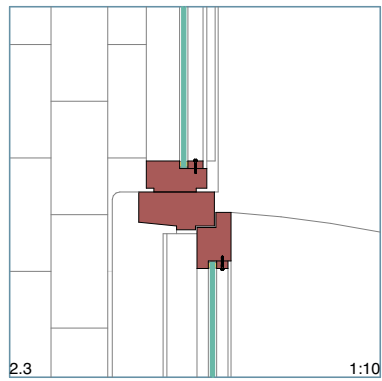


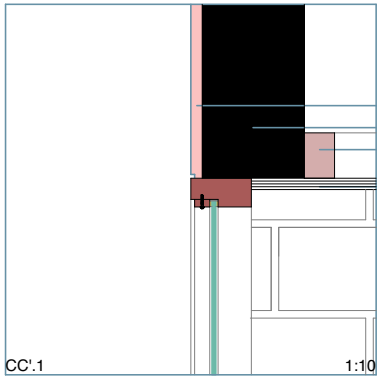
- PEITORIL DE MADEIRA 2.5CM
- PEITORIL DE PEDRA 2.2CM
- BARROTE DE FIXAÇÃO 2.5x4CM
- TIJOLO 11 CM
- CAIXA DE AR 6CM
- TIJOLO 7CM
- REBOCO PINTADO 1.5CM



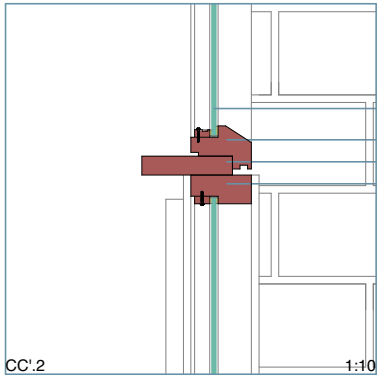
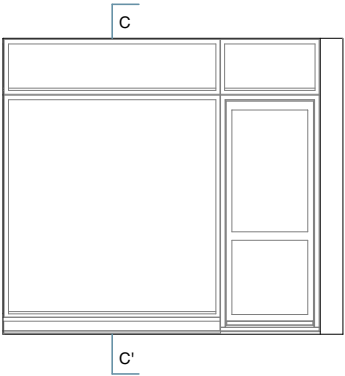


271

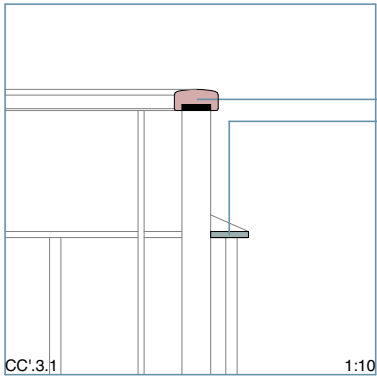
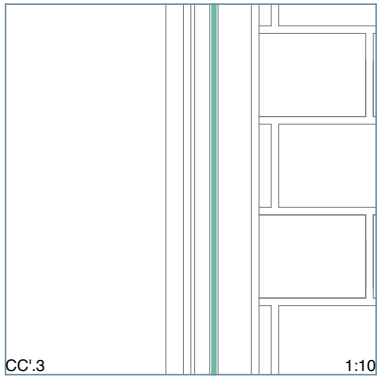




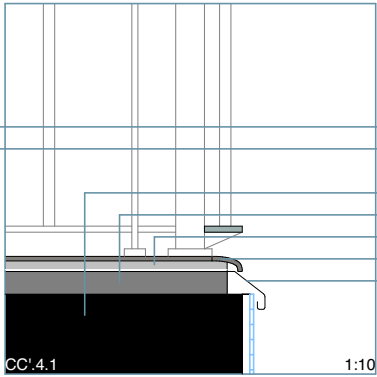
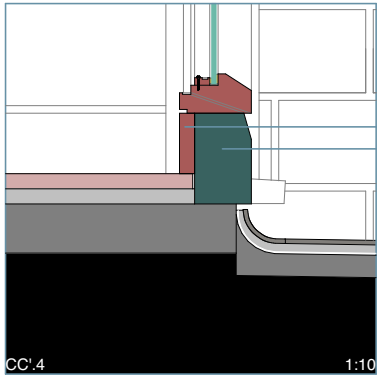
REBOCO PINTADO 1.5CM
BETÃO ARMADO
BARROTE DE MADEIRA 6x4CM
TETO FALSO



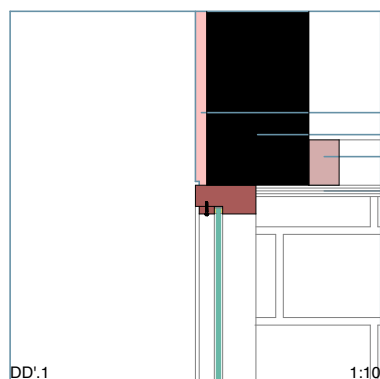
VIDRO 0.5CM
GUARNIÇÃO DE MADEIRA
TÁBUA DE MADEIRA 2.5CM ESP.
GUARNIÇÃO DE MADEIRA



CORRIMÃO DE MADEIRA
AÇO PINTADO 0.8CM ESP.



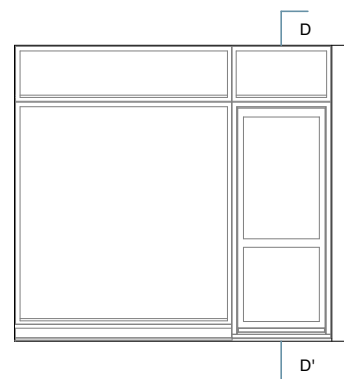
RODAPÉ DE MADEIRA 2CM ESP.
BASE DO CAIXILHO EM TIJOLO
LAJE DE BETÃO ARMADO
CAMADA DE ENCHIMENTO
CAMADA DE ASSENTAMENTO
TIJOLEIRA 7.5x15CM
PINGADEIRA DE ZINCO



REBOCO PINTADO 1.5CM
BETÃO ARMADO
BARROTE DE MADEIRA 6x4CM
TETO FALSO

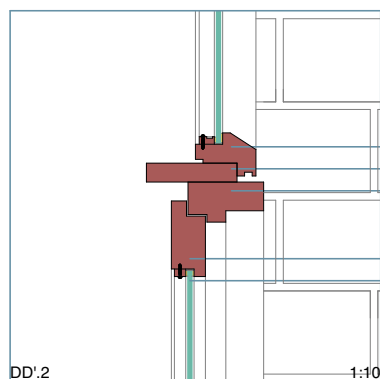
DD'.1

1:10



D'

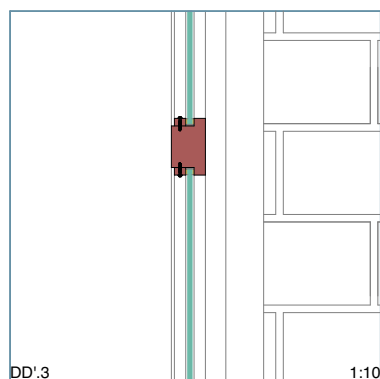
273



GUARNIÇÃO DE MADEIRA
TÁBUA 2.5CM ESP.
GUARNIÇÃO DE MADEIRA
TRAVESSA DE MADEIRA 4CM ESP.
VIDRO 0.5CM

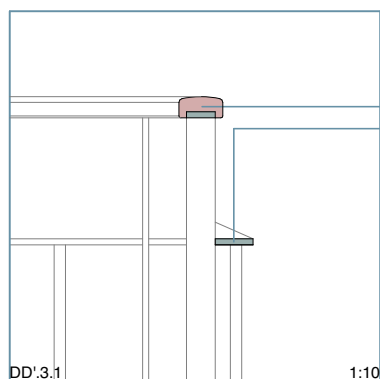
DD'.2

1:10



DD'.3

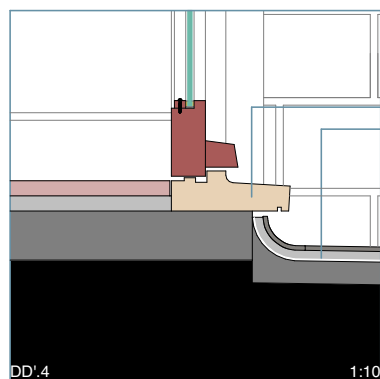
1:10



DD'.3.1

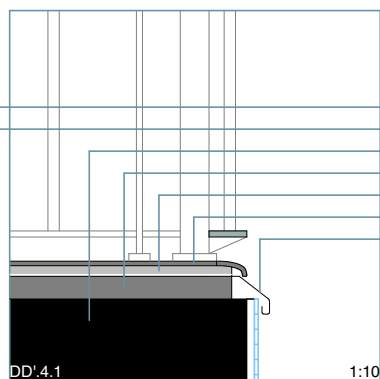
1:10

CORRIMÃO DE MADEIRA
AÇO PINTADO 0.8CM ESP.



DD'.4

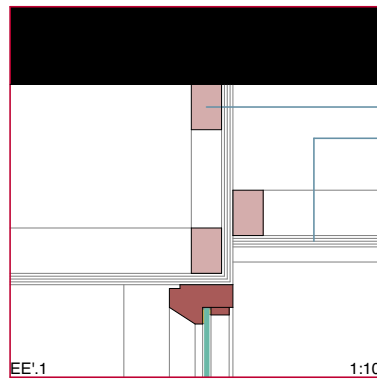
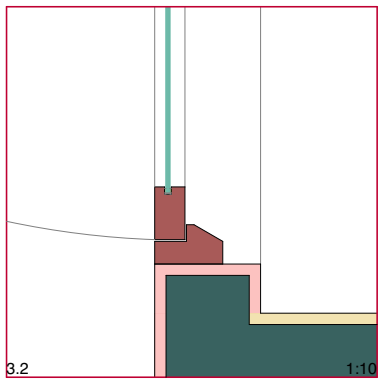
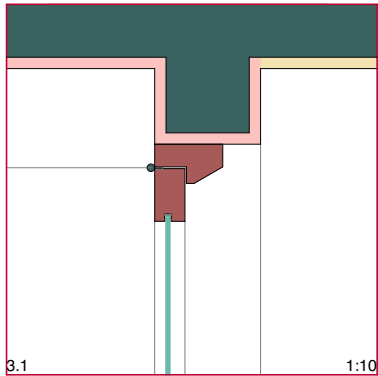
1:10



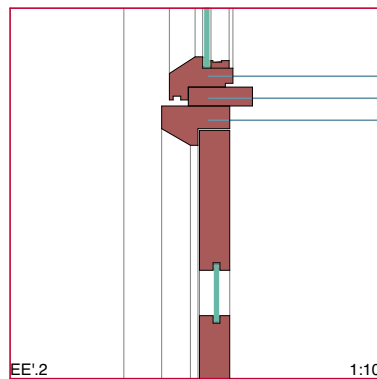
DD'.4.1

1:10

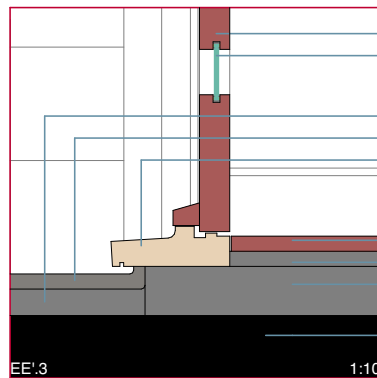
SOLEIRA DE PEDRA
TELA IMPERMEABILIZANTE
LAJE DE BETÃO ARMADO
CAMADA DE ENCHIMENTO
CAMADA DE ASSENTAMENTO
TIJOLEIRA 7.5x15CM
PINGADEIRA DE ZINCO



BARROTE DE MADEIRA 6x4CM
TETO FALSO



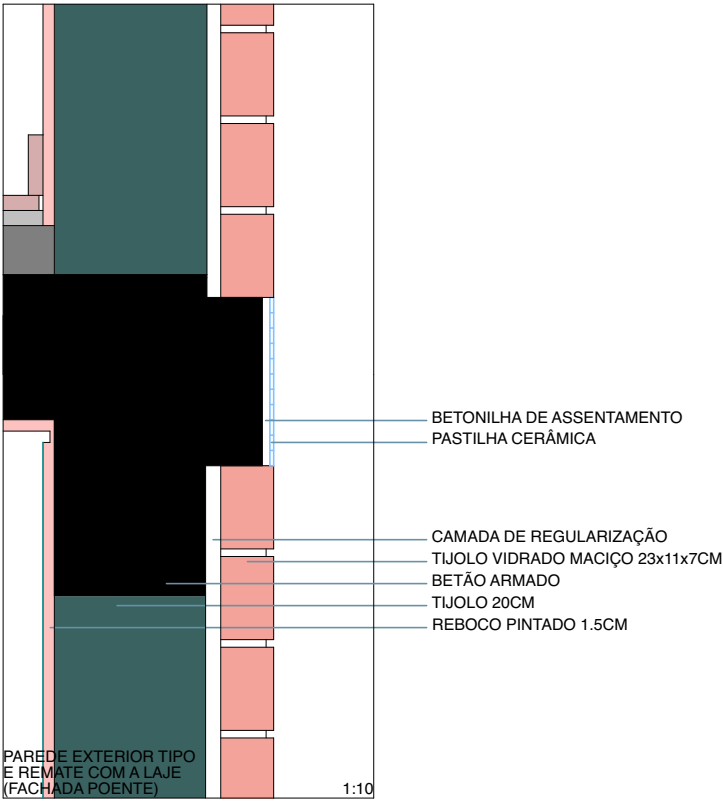
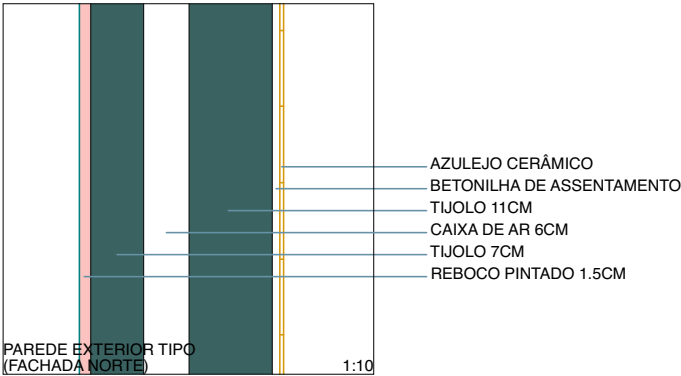
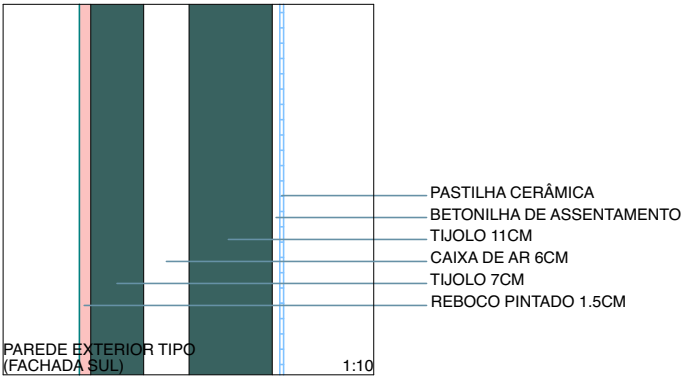
GUARNIÇÃO DE MADEIRA
TÁBUA 2.5CM ESP.
GUARNIÇÃO DE MADEIRA



TRAVESSA DE MADEIRA 4CM ESP.
VIDRO 0.5CM

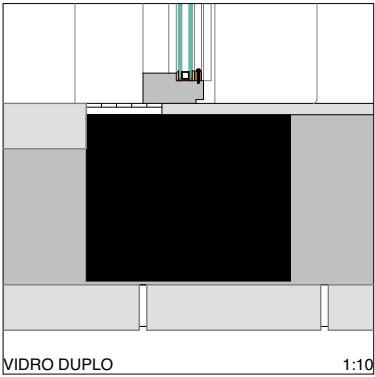
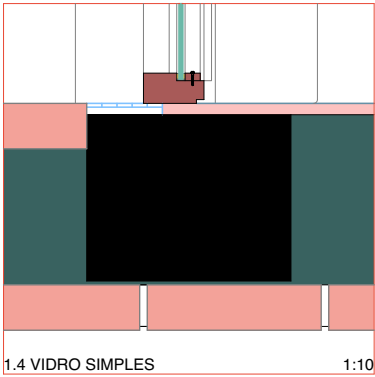
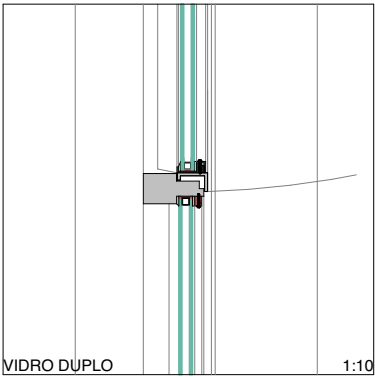
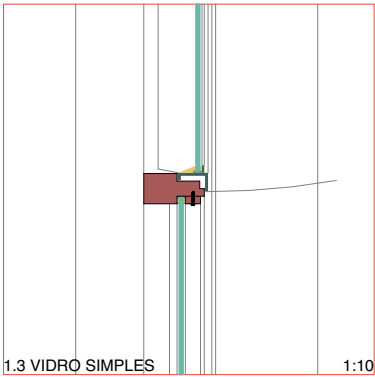
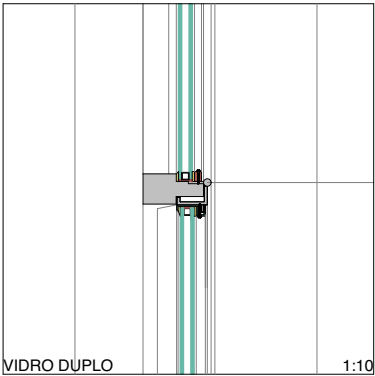
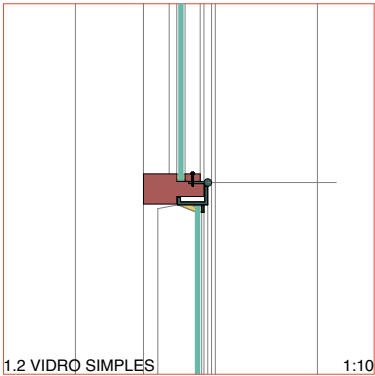
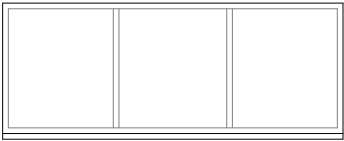
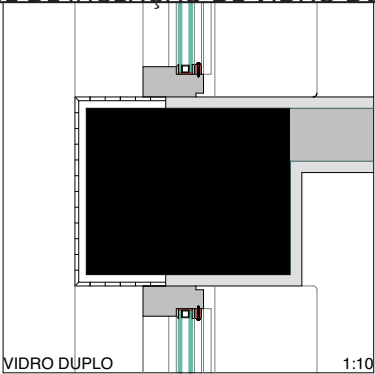
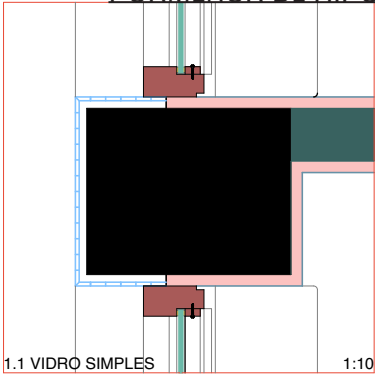
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
MARMORITE
SOLEIRA DE PEDRA

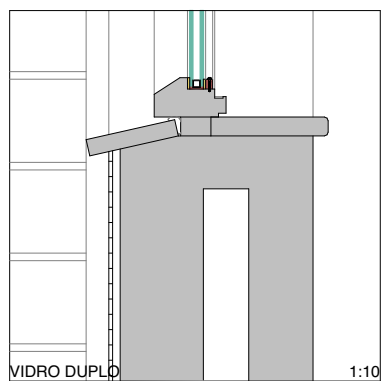
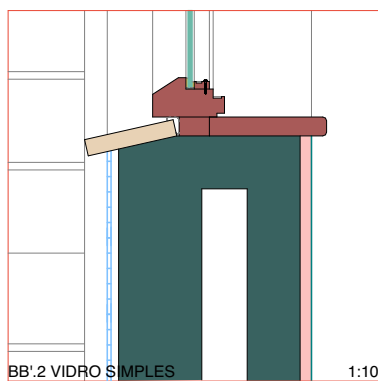
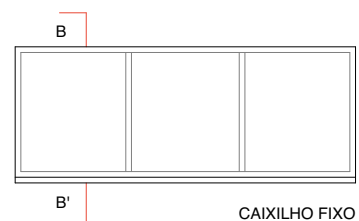
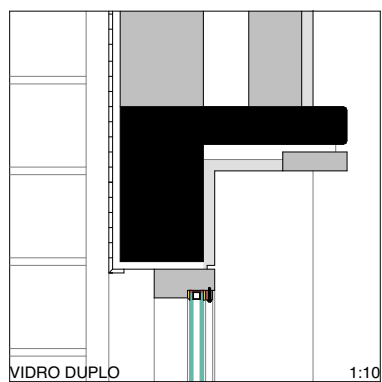
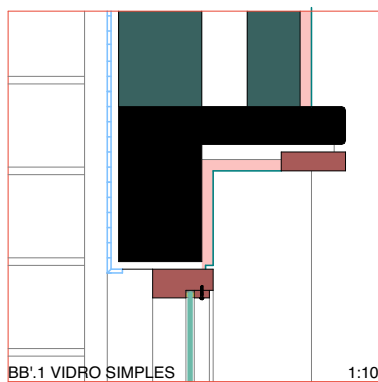
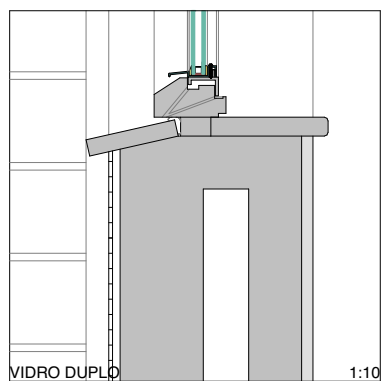
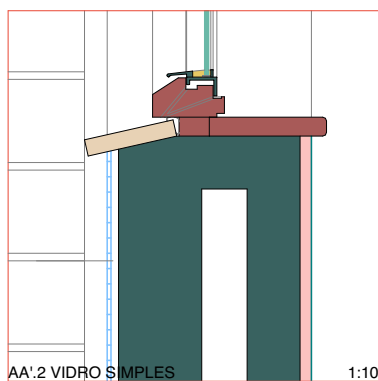
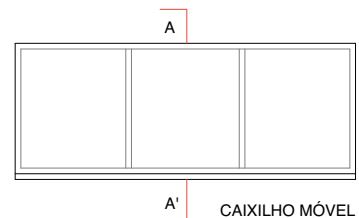
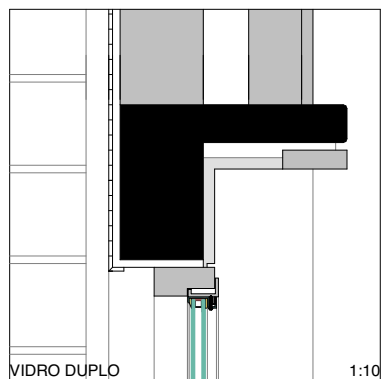
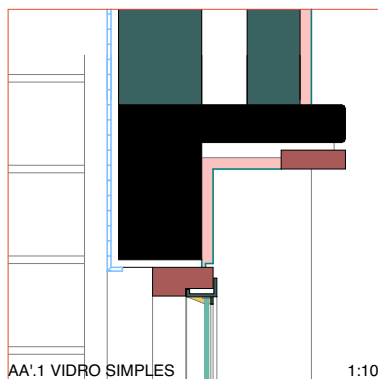
TACOS DE MADEIRA
CAMADA DE ASSENTAMENTO
CAMADA DE ENCHIMENTO
LAJE DE BETÃO ARMADO

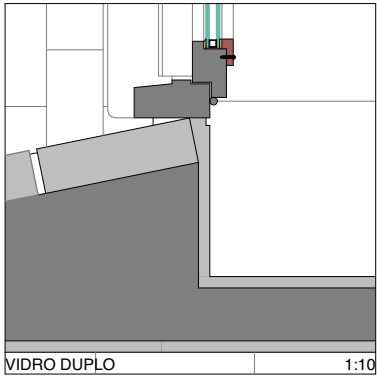
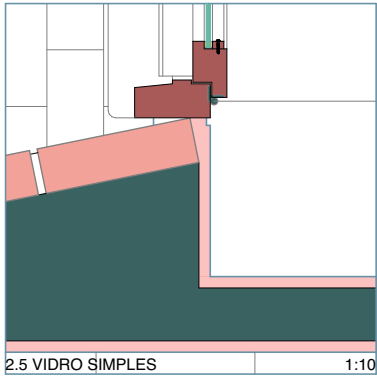
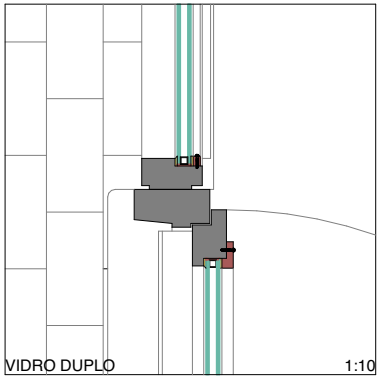
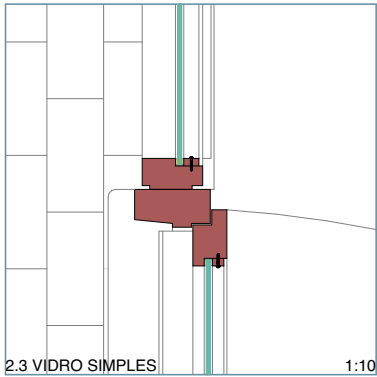
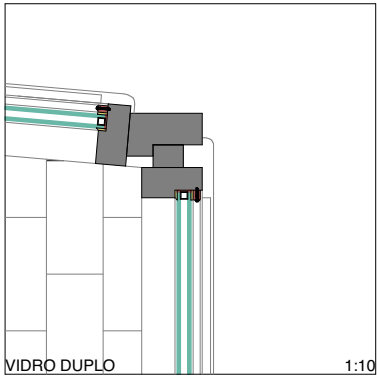
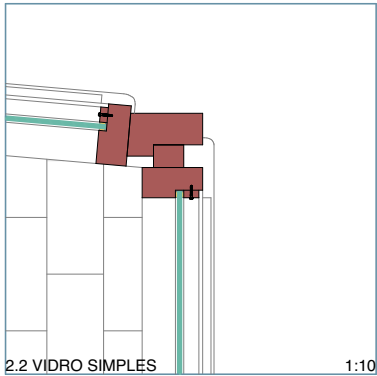
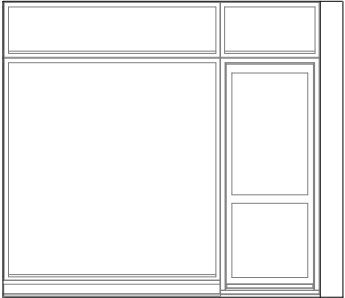
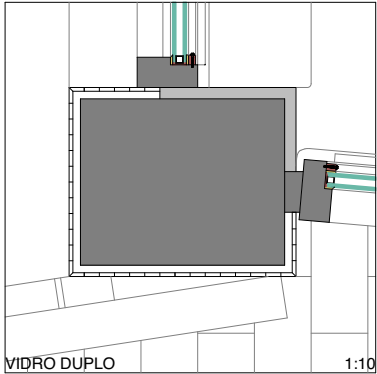
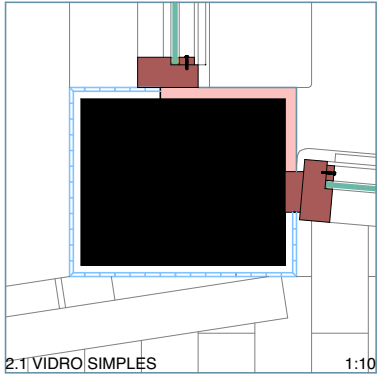


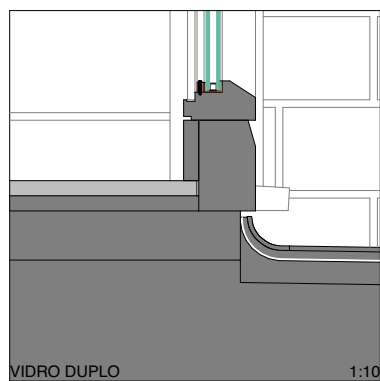
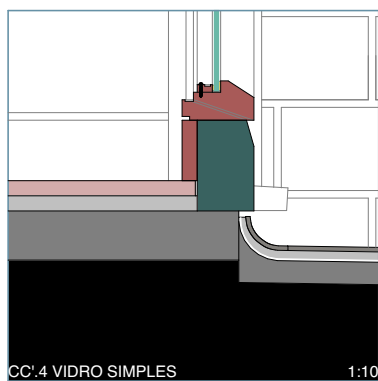
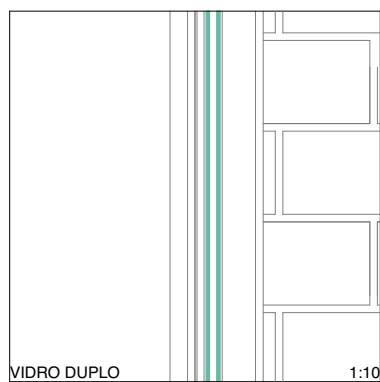
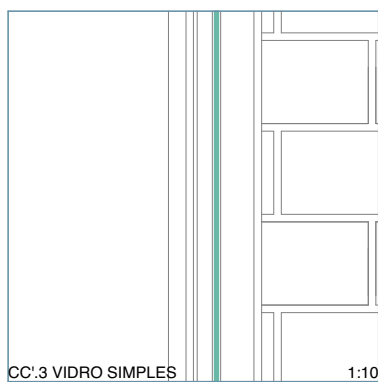
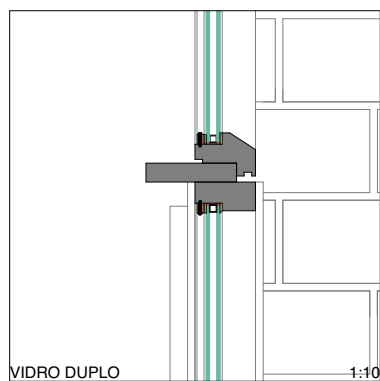
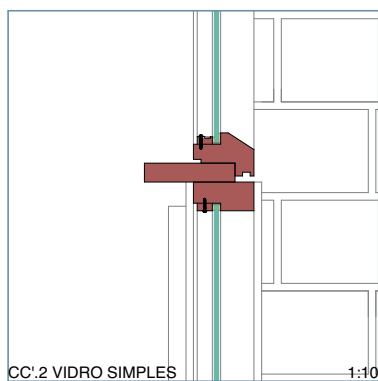
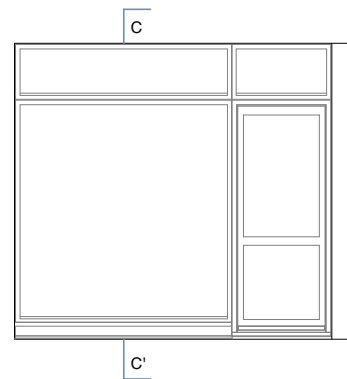
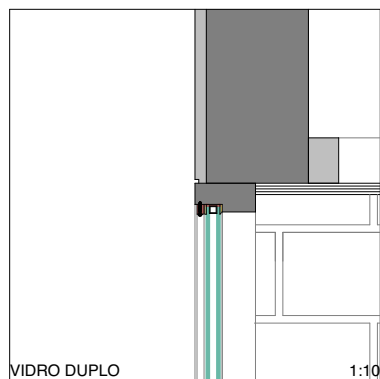
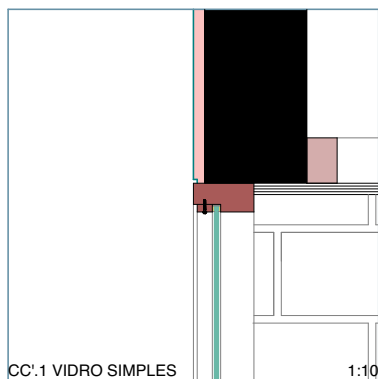
ANEXOS VII

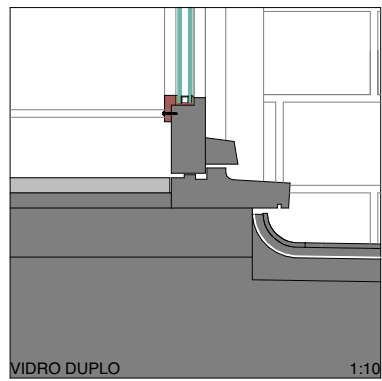
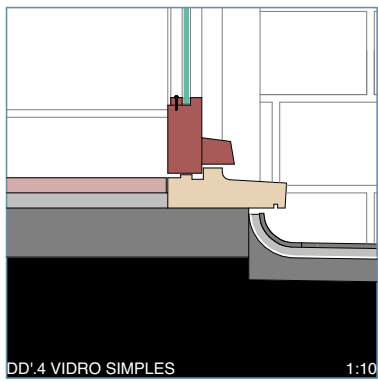
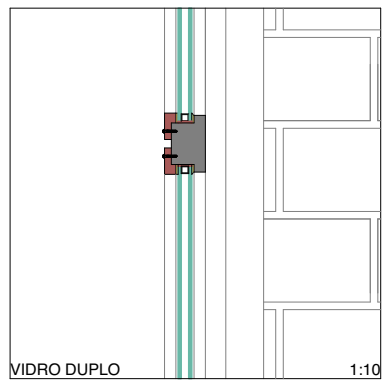
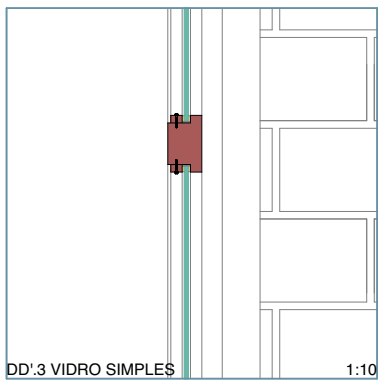
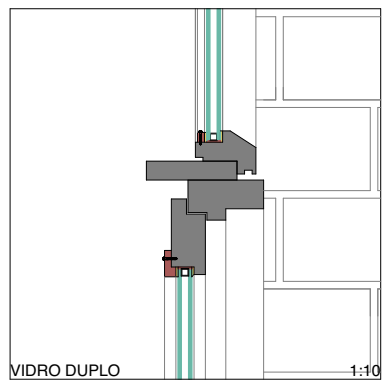
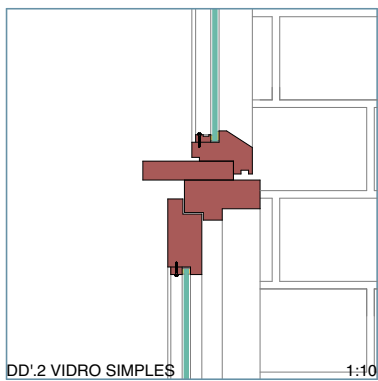
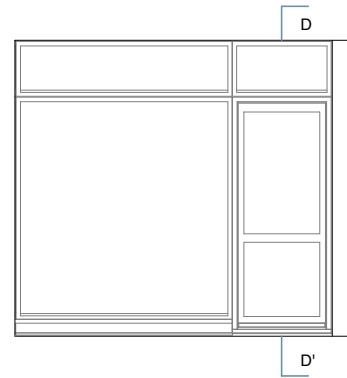
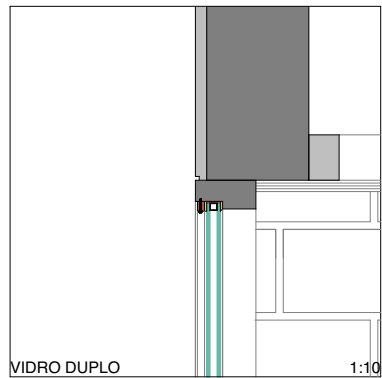
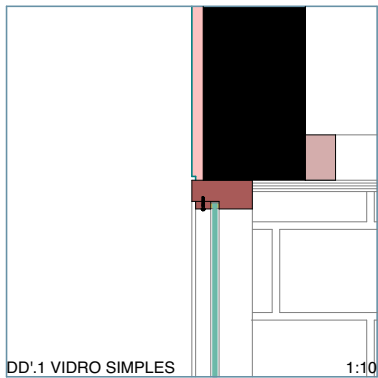
PORMENOR DE HIPÓTESE DE INSERÇÃO DE VIDRO DUPLO NOS CAIXILHOS











ANEXOS VIII

FOTOGRAFIAS DO EDIFÍCIO PARNASO



281







283







285





